Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)



BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

[transcript] Medien- und Gestaltungsästhetik 14

Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)

BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

Diese Publikation wurde im Rahmen des **Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung** sowie mit Mitteln der Open Library Community Medienwissenschaft 2022 im Open Access bereitgestellt.
Die Open Library Community Medienwissenschaft 2022 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollsponsoren: Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Staats- und Universitätsbibliothek Bremen | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) – KIT-Bibliothek | Universitätsbibliothek Kassel | Universitätsbibliothek in Landau | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München | Fachhochschule Münster | Universitäts- und Landesbibliothek Münster | Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | Zürcher Hochschule der Künste | Zentralbibliothek Zürich
Sponsoring Light: Universität der Künste – Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Fachhochschule Bielefeld, Hochschulbibliothek | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Technische Universität Dortmund / Universitätsbibliothek | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Hochschule Hannover – Bibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek
Mikrosponsoring: Filmmuseum Düsseldorf | Bibliothek der Theologischen Hochschule Friedensau | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Bibliothek | Hochschule Fresenius | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF – Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt (FHWS)

Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen voran gehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)



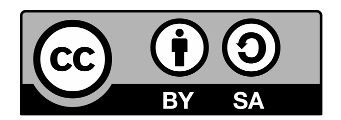
BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 14
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar



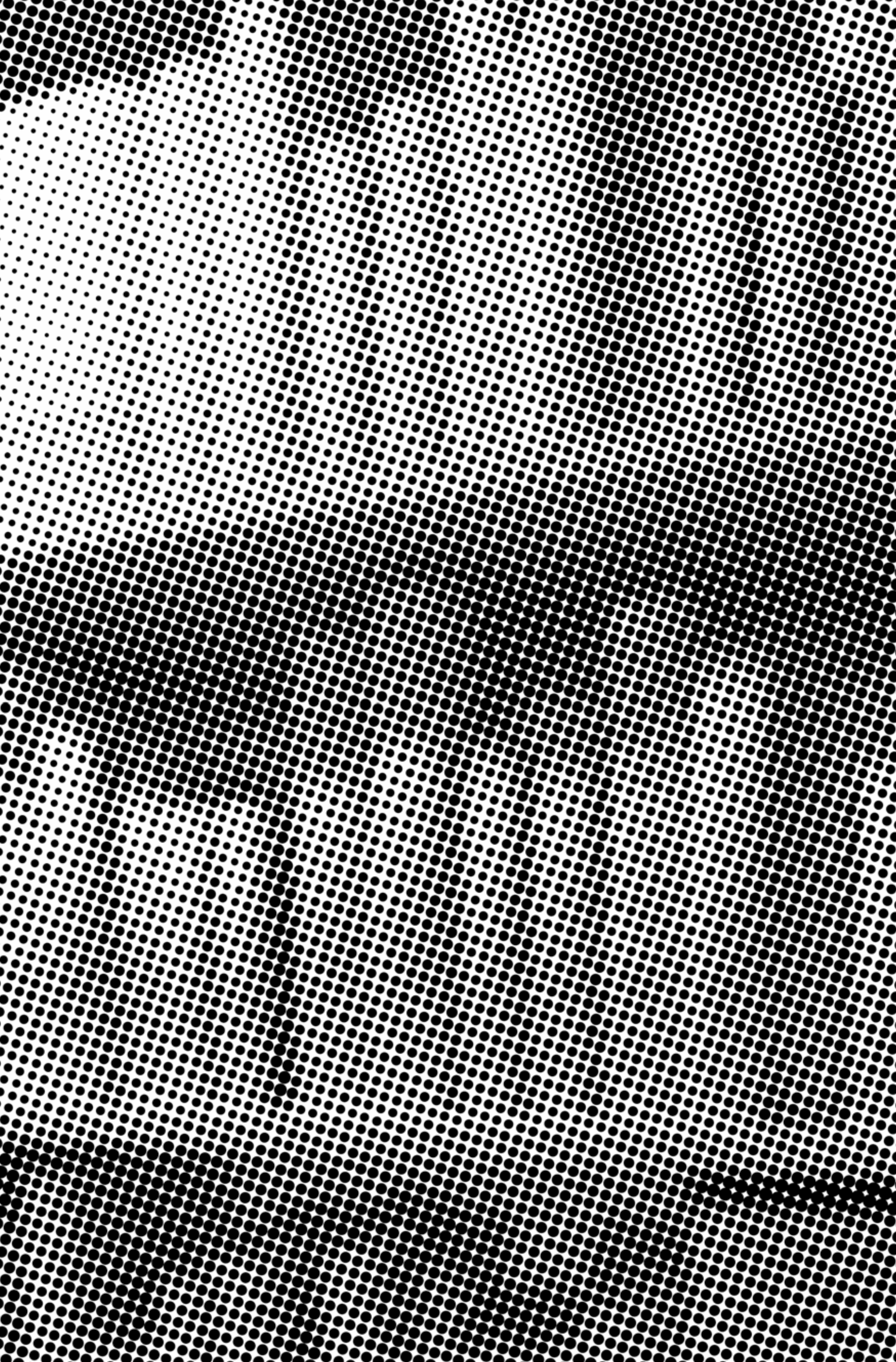
Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn, Elisa Siedler, Meyrem Yücel
Designkonzeption & Umschlagabbildung: Andreas Sieß
Gestaltung & Satz: Andreas Sieß
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN Print: 978-3-8376-6108-8
ISBN PDF: 978-3-8394-6108-2
ISBN EPUB: 978-3-7328-6108-8
Buchreihen-ISSN: 2569-1767
Buchreihen-eISSN: 2703-0849
DOI: https://doi.org/10.14361/9783839461082

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhaltsverzeichnis





Vorwort

Philologie und Design: Aspekte gegenwärtiger Buch-Aisthesis

»Das Leben ahmt immer nur das Buch nach […].«

Roland Barthes: La mort de l'auteur (1967)

Die vorliegenden Studien und Essays widmen sich einem Phänomen, das Jacques Derrida in einem Vortrag aus dem Jahr 1997, 30 Jahre nachdem er unter dem Namen der *Grammatologie* den »Untergang«[1] des Buchmediums heraufdämmern sah, als *livre à venir*, als das ›kommende Buch‹ bezeichnet hat.[2] Den Problemkern von Derridas Ausführungen bilden die Herausforderungen des so genannten digitalen Zeitalters, das vordergründig die Epoche des Buches zu beenden scheint. Das Buch wird dabei als materiale Form unterschieden von der Schrift, den Mechanismen der Reproduktion, dem literarischen oder wissenschaftlichen Werk und den Trägermedien Rolle, Kodex und Digitalisat. Vor allem mit Blick auf letztere konturiert Derrida das Buch als komplexe und vielgestaltige Form, in dessen Zentrum er eine Doppelbewegung von Zerstreuung und Versammlung realisiert sieht. Als Modell dient ihm Stépha-

1 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974 [1967], S. 35.

2 Siehe dazu auch den Beitrag von Oliver Ruf im vorliegenden Band.

ne Mallarmés Gedichtbuch und locus classicus der visuellen Poesie, *Un coup de dés*, und dessen Kommentierung durch Maurice Blanchot, der die Auffassung vertritt, dass Mallarmés Text-Typographie die für die Form ›Buch‹ typische Dialektik von Zerstreuung und Versammlung hervortreibt. Mit Blick auf die Möglichkeiten der neuen Medien schreibt Derrida: »Es ist nicht sicher, daß die Einheit und die Identität des ›Buch‹ genannten Dings mit diesen neuen Teletechnologien inkompatibel sind. Dies ist sogar genau das, worüber wir debattieren müssen.«[3] Dabei hilft ihm eine genauere Bestimmung der Bedeutungsdimensionen des Partizip Präsens ›kommend‹:

> [W]omit wir es hier immer zu tun haben werden, sind nicht Ersetzungen (*remplacements*), die dem, an dessen Stelle sie sich setzen, ein Ende setzen, sondern [...] Restrukturierungen, bei denen die älteste Form überlebt, ja sogar endlos überlebt, mit der neuen Form koexistiert und mit einer neuen Ökonomie Kompromisse schließt – die auch ein Kalkül des Marktes sowie ein Kalkül der Lagerung, des Kapitals und des Vorrats oder der Reserve ist.[4]

Betrachtet man demnach das Buch grundsätzlich als ›restrukturierten‹ Medienverbund, dann mag auffallen, dass die hier enggeführten Medien sowohl in Kooperations- als auch in Konkurrenzverhältnisse treten können. Dies wird umso deutlicher, wenn man aus literatur- *und* designwissenschaftlicher Perspektive auf die Beobachtung der Differenz von typographischen und anderen, grundsätzlich nonverbalen visuellen Daten abstellt. Ein Gründungsdokument der (hier: komparatistischen) Literaturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg von 1948 lässt daran wenig Zweifel:

> Mit der Literatur aller Zeiten und Völker kann ich eine unmittelbare, intime, ausfüllende Liebesbeziehung haben, mit der Kunst nicht. Kunstwerke muß ich in Museen aufsuchen. Das Buch ist um vieles realer als das Bild. Hier liegt ein Seinsverhältnis vor und die reale Teilhabe an einem geistigen Sein. Eine ontologische Philosophie würde das vertiefen können. Ein Buch ist, abgesehen von allem anderen, ein ›Text‹. Man versteht ihn oder versteht ihn nicht. Er enthält vielleicht ›schwierige‹ Stellen. Man braucht eine Technik, um sie aufzuschließen. Sie heißt Philologie. Da die

3 Jacques Derrida: »Das kommende Buch «[2001]. In: Ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten.* Übers. v. Markus Sedlaczek. Wien: Passagen, 2006, S. 17–33, hier S. 17f.

4 Ebd., S. 22f.

> Literaturwissenschaft es mit Texten zu tun hat, ist sie ohne Philologie hilflos. Keine Intuition und keine Wesensschau kann diesen Mangel ersetzen. Die ›Kunstwissenschaft‹ hat es leichter. Sie arbeitet mit Bildern – und Lichtbildern. Da gibt es nichts Unverständliches. Pindars Gedichte zu verstehen, kostet Kopfzerbrechen; der Parthenonfries nicht. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen Dante und den Kathedralen usw. Die Bilderwissenschaft ist mühelos, verglichen mit der Bücherwissenschaft.[5]

Für diese, einigen Konkurrenzdruck ausagierende und in weiten Teilen schon um die Mitte des Jahrhunderts unzutreffende Beschreibung des Verhältnisses von Literatur- und Kunstwissenschaft zu ihren Gegenständen (man denke etwa an die Arbeiten Aby Warburgs), ist Ernst Robert Curtius häufig gescholten worden.[6] Und das nicht nur von Kunstwissenschaftler·innen; auch die Literaturwissenschaften mögen mittlerweile erkannt haben, dass *von allem anderen* abzusehen mitunter den Ertrag philologischer Forschung schmälern dürfte: So ließen sich zumindest in aller Kürze die Ergebnisse einer längst ins Stadium differenzierter Unübersichtlichkeit eingetretenen Forschung zusammenfassen, die erfolgreich mit Gérard Genettes Konzept der Paratextualität arbeiten. So lassen sich zudem ferner eine Reihe von Forschungsbeiträgen zusammenfassen, die in den vergangenen Jahren die skripturale und typographische Materialität und Medialität der Literatur ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gerückt und sich dabei gerade auch den vielgestaltigen Formen buchmedialer Visualität gewidmet haben. Aufschlussreich ist Curtius' Invektive aus heutiger Sicht also vor allem darum, weil sie, gegen den Strich gelesen, Arbeitsfelder einer Kooperation von Literatur-, Kunst- und Designwissenschaft überhaupt erst zu markieren hilft. Hier ginge es dann um die Beschreibung einer Differenzeinheit der ›Seinsverhältnisse‹ von Bild und Lichtbild, von Cover und typographischem Text, von designerischer Entscheidung im Vorfeld und während der Publikation: Es ginge mithin um die Praxis der Erzeugung der *remplacements*, der ›Restrukturierungen‹ von physischen Büchern, aber auch von e-Books und weiteren digitalen Resultaten. Die hier versammelten Aufsätze und Essays sind demnach als Wiederaufnahme und Weiterführung der Überlegungen Derridas – und Curtius' – zu verstehen. In

5 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke, 1993 [1948], S. 24.

6 Vgl. bündig hierzu Bredekamps Äußerung im Interview mit Jost Philipp Klenner: »Der Marburger Bildersturm. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp«. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6.2 (2012), S. 91–104, hier S. 94.

Derridas Vortrag über das kommende Buch heißt es: »[W]enn es eine Zukunft (futur) hat, [wird] das zukünftige beziehungsweise kommende (*à venir*) Buch nicht mehr sein […], was es gewesen ist.«[7] Wir, die wir in dem leben, was Derrida noch Zukunft nennen musste, wissen es und sehen es allenthalben: das Buch ist nicht verschwunden. Was aber ist das Buch heute?

Insofern der vorliegende Band Perspektiven auf das Phänomen versammelt und dabei einerseits Literaturwissenschaftler·innen, Kunst-, Design- und Medienwisssenschaftler·innen sowie andererseits Praktiker·innen der Herstellung wie der Gestaltung buchmedialer Artefakte zu Wort kommen lässt, orientiert er sich an der praxistheoretischen Annahme, dass die Erzeugung des buchmedialen Artefakts als ›Grenzobjekt‹ konzipiert werden muss. In einer ›Kooperation ohne Konsens‹ (Susan Leigh Star)[8] sind die Akteur·innen an der Erzeugung der Aisthesis des Objekts beteiligt und materialisieren dergestalt die Form der Literatur. Damit billigen sie dem Phänomen des Buches und dessen Aisthesis eine Dimension zu, die sich als rhetorisch beschreiben ließe. Die spezifische mediale Visualität des Buches will überzeugen, indem sie ein Statement abgibt, das immer auch als Gegenwartskommentar aufgefasst werden kann. Zumindest implizit exemplifizieren die vorliegenden Aufsätze und Essays damit eine zentrale gestalterische Prämisse, die Richard Buchanan auf die Formel ›Declaration by Design‹ gebracht hat:

> Design ist eine Disziplin des Denkens, die sich die Überzeugungskraft von Objekten zu Nutzen macht, um praktisches Handeln zu beeinflussen. Deshalb geht es im Design stets auch um den lebendigen Ausdruck konkurrierender Vorstellungen über das soziale Leben.[9]

Das Buch der Gegenwart, das für Derrida ein Buch der Zukunft war und für Curtius bereits vermutlich weniger bilder- und sicher weniger gestaltungsfern war, als er das wahrhaben wollte, ist demnach nur im Modus der Arbeitsteilung zwischen Literaturwissenschaftler·innen, Theoretiker·innen und Prakti-

7 Derrida: »Das kommende Buch«, S. 23.

8 Siehe dazu Sebastian Gießmann u. Nadine Taha (Hg.): *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*. Bielefeld: transcript, 2017.

9 Richard Buchanan: »Declaration by Design. Rhetorik, Argument und Darstellung in der Designpraxis« [1985]. In: Gesche Joost u. Arne Scheuermann (Hg.): *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008, S. 49–79, hier S. 54.

ker·innen des Designs rekonstruierbar. Ihre Kooperation ohne Konsens macht die Konkurrenz der Imaginationen des sozialen Lebens allererst lesbar.



Dieser Band verdankt sich, das ist bereits mehrfach angeklungen, einer fruchtbaren Kooperation von Wissenschaft und Praxis, in dessen Spannungsfeld sich die hiermit präsentierten Überlegungen insgesamt situieren. Allen Beiträger·innen sei für die Bereitschaft gedankt, sich diesem Verhältnis zu widmen, es mithin weder abzulehnen noch zu verabsolutieren, sondern als offene Frage gegenwärtig zu halten. Besonders bedanken möchten wir uns bei Friedrich Forssman für seine Bereitschaft, uns in einem Interview zu Fragen des Buchdesigns Rede und Antwort zu stehen. Für Lektorat, Redaktion und Buchrealisierung danken wir überdies Sophia Ben Brahim, Aleksandra Vujadinovic und Andreas Sieß. Der hiermit vorgelegte Sammelband ist dabei aus einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen der Juniorprofessur Gegenwartsliteraturforschung der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn sowie der Forschungsprofessur Ästhetik der Kommunikation im Rahmen des von der VolkwagenStiftung geförderten *Rhine Ruhr Centers for Science Communication Research* (RRC) an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg hervorgegangen.

Bonn, im Sommer 2022
Christopher Busch & Oliver Ruf





Oliver Ruf

Buch-Diskurse

Für eine ästhetische Praxeologie

»Diesen Leser muß ich erst suchen, (ich muß ihn ›anbaggern‹), *ohne daß ich wüßte, wo er ist.*«

Roland Barthes, Die Lust am Text (1973)

1 Das Ästhetische des Buches

Die ästhetische Erscheinungsweise der Literatur und ihr genuin mediales Wesen kulminieren im Phänomen des Buches, das in der ihm eigenen Materialität und Visualität bestimmte Wahrnehmungen evoziert. Dessen *Inhalt*, der literarische Text, korrespondiert mithin, so der Ausgangspunkt meiner Beobachtungen,[1] mit der eigentlichen Buchgestaltung.[2] Man könnte sagen: In spezifischen Fällen beeinflussen und beflügeln sich diese Konstellationen und bringen oftmals auch neue literarische bzw. buchästhetische Formen hervor, die sich gleichsam auf der Schwelle verschiedener Gattungen und Epochen befinden sowie diese unter Umständen stark motivieren. Dies betrifft sowohl Bilderbücher der KJL als auch illustrierte Künstlerbücher und -kataloge, Werke der Vormoderne ebenso wie Comics oder Graphic Novels und dann,

1 Der vorliegende Beitrag fußt auf Gedanken, die ich in Vortragsform ursprünglich im Rahmen einer Gastvorlesung an der Nikolaus-Kopernikus-Universität Torun am 10. Januar 2019 zum ersten Mal geäußert habe. Mein Dank für die freundliche Einladung gilt namentlich Dr. Katarzyna Norkowska.

2 Siehe dazu u.a. Hans Peter Willberg: *Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland.* Frankfurt a.M.: Stiftung Buchkunst, 1984; ders. u. Friedrich Forssman: *Lesetypografie*. 5. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2010.

so der Fokus, auch theoretische Arbeiten, etwa Jacques Derridas geradezu *legendäres* Buch *Glas* (auf das eingehend analytisch zurückgekommen werden wird).[3] Die folgenden Überlegungen werden sich vor dem Hintergrund dieses Befundes dem Thema aus einer praxeologischen[4] Perspektive annehmen und erkunden, was damit gemeint ist, von einer solchen ›Buchästhetik‹ zu sprechen. Dazu wird neben der Auseinandersetzung mit entsprechenden literatur- bzw. buchwissenschaftlichen Ansätzen zunächst vor allem auch die Betrachtung medien- und designwissenschaftlicher Zuschreibungen im Vordergrund stehen. Im Anschluss soll es dann projektiv und forschungsgerichtet darum gehen, Erkenntnisse gleichsam für die ästhetische Durchdringung der fokussierten Schrift-Medien in ihrer Funktion zu rekonstruieren und kontrastiv zu diskutieren sowie deren Anwendungs- und Umsetzungscharakter zu reflektieren. Abgezielt werden soll somit auf ästhetische Anwendungsfälle, auf deren paratextuelle Rahmung und auf eine Verhandlung, die die Frage aufwirft, was der materiell-visuelle Umgang mit Büchern und ihren Gestaltungen letztendlich auch für weitere Implikationen, Strukturen und Systeme bedeutet.[5]

3 Vgl. u.a. Otto Brunken, Bettina Hurrelmann u. Klaus-Ulrich Pech (Hg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1998; David Ganz u. Thomas Lentes (Hg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne.* Berlin: Reimer, 2004; Oliver Ruf: »Literaturvermittlung, Literaturausstellung, ›ästhetische Erziehung‹. Das Literaturmuseum der Moderne.« In: Katerina Kroucheva u. Barbara Schaff (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 95-141; Kalina Kupczynska u. Jadwiga Kita-Huber (Hg.): *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic.* Bielefeld: Aisthesis, 2018; Jacques Derrida. *Glas. Totenglocke*. Aus dem Franz. v. Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek. Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. Siehe zudem auch Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2001.

4 Siehe dazu einmal mehr Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft* [1972]. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009, sowie auch Christoph Wulf u. Gunter Gebauer (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. Dabei soll im vorliegenden Beitrag der Begriff ›praxeologisch‹ jedoch nicht ›eng‹ soziologisch, sondern ›breit‹ kulturwissenschaftlich verstanden werden: als Bezeichnung einer Praxistheorie bzw. als eine ›Wissenschaft von Praktiken‹. Siehe dazu umfassend: Friederike Elias et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften.* Berlin u. Boston: de Gruyter, 2014; Steffen Martus u. Carlos Spoerhase: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2022.

5 Siehe dazu ebenfalls Silvia Werfel (Hg.): *Buchgestaltung in Deutschland*. Göttingen: Wallstein, 2021.

Die jüngere grundständige wie angewandte Forschung hat sich dabei mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen bereits eingehender mit dem damit anvisierten Komplex auseinander gesetzt. So ist insbesondere die Reihe *Ästhetik des Buches*, die im Wallstein-Verlag Göttingen erscheint, zu erwähnen, die wichtige Arbeiten wie etwa diejenige von Carlos Spoerhase zu den drei Dimensionen des Buches ›Linie‹, ›Fläche‹ und ›Raum‹, von Hans Rudolf Bosshard zu dem ebenso zu erwähnenden *Wägbarkeiten und Unwägbarkeiten des Buchgestaltens* oder jene Bemerkungen von Friedrich Forssman, Uwe Jochum, Roland Reuß (über die *Ergonomie des Buches*), Hans Andree (über Schrift- und Typografiegeschichte) sowie von Walter Pamminger über *Konzeptionelles Buchgestalten* und von Klaus Detjen über die *Formensprache von Buchumschlägen* versammeln.[6] Diese buchstäblich auf den Punkt kommenden Beiträge zu einem Forschungsdispositiv der Buchästhetik sind in einem Diskurs situiert, der das ›Buch‹[7] als eigenständiges Artefakt privilegiert und, um einen älteren Aufsatztitel von Uwe Jochum zu verwenden, eine *Literaturgeschichte des gedruckten Buches* schreibt.[8] 1981 hat Hans Magnus Enzensberger von *dem Brot und der Schrift* gesprochen und damit vehement kritisiert, dass die *Kunst* des, wie Jost Hochuli es formuliert, ›Büchermachens‹[9] einen Bedeutungsverlust erleidet:

6 Vgl. Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen: Wallstein, 2016; Hans Rudolf Bosshard: *Regel und Intuition. Von den Wägbarkeiten und Unwägbarkeiten des Gestaltens*. Göttingen: Wallstein, 2015; Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen: Wallstein, 2015; Uwe Jochum: *Medienkörper. Wandmedien – Handmedien – Digitalia*. Göttingen: Wallstein, 2014; Roland Reuß: *»Die perfekte Lesemaschine«. Zur Ergonomie des Buches*. Göttingen: Wallstein, 2014; Hans Andree: *normal regular book roman. Ein Beitrag zur Schrift- und Typografiegeschichte*. Göttingen: Wallstein, 2013; Walter Pamminger: *Konzeptionelles Buchgestalten*. Göttingen: Wallstein, 2018; Klaus Detjen: *Außenwelten. Zur Formensprache von Buchumschlägen.* Göttingen: Wallstein, 2018; Christopher Busch: *Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buchmedialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 2019. Siehe zudem auch Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.

7 Vgl. Ursula Rautenberg u. Dirk Wetzel: *Buch*. Tübingen: Niemeyer, 2001. Siehe ggf. auch Andrew Haslam: *Handbuch des Buches. Konzeption, Design, Herstellung*. München: Stiebner, 2007.

8 Vgl. Uwe Jochum: »Textgestalt und Buchgestalt. Überlegungen zu einer Literaturgeschichte des gedruckten Buches«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 103 (1996), S. 20–34.

9 Vgl. Jost Hochuli: *Bücher machen. Eine Einführung in die Buchgestaltung, im besonderen in die Buchtypografie.* Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1990. Siehe auch ders. u. Robin Kinross: *Bücher machen. Praxis und Theorie.* St. Gallen: VGS, 1996.

> Ein Verlust ist zur Kenntnis zu nehmen, zu ermessen, und, wenn möglich, zu verschmerzen: der Verlust einer Kunst. Ich gebrauche dieses Wort in einer Bedeutung, die ihrerseits verlorengegangen ist; so, wie die Aufklärung es in den Mund genommen hat. Diderots und d'Alemberts große *Encyclopedie* handelte in diesem Sinn von den ›arts et métiers‹, und noch der Brockhaus von 1848 spricht von der ›Buchdruckerkunst‹, von der er sagt, sie nehme ›unter den Erfindungen des menschlichen Geistes, durch den Einfluß, welchen sie auf die Cultur und die Fortschritte der Menschheit ausgeübt hat, eine der höchsten Stellen ein‹. Daß die Schwarze Kunst der Schriftgießer, Setzer und Drucker diesen Rang, den sie in Europa seit dem Spätmittelalter einnahm, heute zu verlieren droht, wenn sie ihn nicht schon eingebüßt hat, ist eine höhnische Konsequenz eben jener Fortschritte, die sie von Anfang an zu befördern suchte. [...] Mit dem sich abzeichnenden Ende der graphischen Künste, so wie wir sie kennen, steht aber mehr auf dem Spiel als die unmittelbaren Interessen eines Berufes. [...] Und ich sehe auf den ersten Blick, daß sich für jeden, der schreibt und liest, ein Desaster abzeichnet: [...] Ihre gemeinsame Logik ist die Zerstörung der Sinnlichkeit. Die Mannigfaltigkeit und Subtilität der überlieferten Formen soll abgeschafft, jede Rücksicht auf die menschliche Wahrnehmung soll vernichtet werden: das ist das heimliche Ideal dieser Rationalisierungsprozesse; und in manchen Produkten ist es bereits fast erreicht worden.[10]

Im Übrigen hat Martin Enzensberger, der Bruder von Hans Magnus Enzensberger, wie folgt geantwortet:

> Gewiß hat die Vorstellung davon, daß da einer in der Werkstatt steht und sorgfältig viele Einzelteile zum sinnreichen Ganzen zusammenfügt, etwas Bestechendes. Aber der Verlust, den Hans Magnus im Jahr 1981 so kummervoll beklagt, ist nicht erst heute eingetreten, der Begriff der Entfremdung stammt bekanntlich aus dem 19. Jahrhundert. Ich respektiere, teile sogar die Trauer über das Entschwundene, kann aber die Behauptung nicht ohne Widerrede hinnehmen, ›der industrielle Fortschritt geht an unsere physische und psychische Substanz‹. Die Menschheit hat derartige Verluste seit Beginn der Aufklärung laufend hingenommen, verkraftet, verarbeitet und sogar zum Besseren für die bis dahin Verdammten dieser Erde gewendet. [...] Ist es wirklich so schwer zu verstehen, daß die maschinelle Herstellung eine Veränderung dessen bewirken muß, was man früher unter ›Qualität‹ verstand? Daß Handarbeit in der Massen-

10 Hans Magnus Enzensberger: »Das Brot und die Schrift«. In: *Die Zeit* v. 22. Mai 1981.

> gesellschaft notwendigerweise zum Luxus wird? Daß Serienproduktion Uniformität mit sich bringt?[11]

Zwischen den Perspektiven und Polen der beiden Brüder Enzensberger offenbart sich das Dilemma, das die Rede über Erscheinungen der Buchästhetik als Exemplifikationen einer bestimmten Designästhetik[12] offenbart: *Der Mensch und seine Zeichen*, die Adrian Frutiger für die *Kunst der Typographie* in Anschlag gebracht hat,[13] verweisen in der Form ›Buch‹ auf die Problematik zwischen künstlerisch-gestalterischem Anspruch und den Möglichkeitsdimensionen der Umsetzbarkeit. Die Frage, die sich damit stellt, bleibt jedoch zunächst eine Frage der Erschließung; diese lautet: Inwiefern handelt es sich bei derartigen Phänomenen, die diesen Spreizschritt seit jeher wagen (müssen), um ästhetische Erscheinungen,[14] und zwar so, dass der ihnen denn auch gerecht werdenden Unsicherheit Genüge getan wird? Zur Annäherung an eine Antwortmöglicheit sind die nachfolgenden Bemerkungen in mehrere Teile gegliedert: Nach dieser Einleitung, in der der Forschungsgegenstand pointiert angesprochen werden sollte, werde ich in einem ersten Schritt versuchen, die theoretischen Diskurse, die das Thema – der Ästhetisierung wie des Ästhetischen – umgeben, zu sondieren und auf zentrale Begriffe zu zentrieren, die es ansatzweise zu erläutern gilt. Dann biete ich Deutungen dieser theoretischen Positionen und Phänomene, die das Thema vertiefen und im besten Fall weiter erhellen, und zwar am Beispiel der kurzen Analyse der Gestaltung jenes theoretischen Buches, von dem bereits die Rede war, und der es umgebenden buchtheoretischen Aussagen. Schließlich möchte ich wenigstens ansprechen, die Praxis *immer* mit zu berücksichtigen und dazu Hinweise aus einer angewandten Buchgestaltungsforschung punktieren. Insgesamt ist es mein

11 Martin Enzensberger: »Das Brot des Schriftsetzers«. In: *Die Zeit* v. 24. Juli 1981.

12 Siehe dazu Oliver Ruf u. Stefan Neuhaus (Hg.): *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis*. Bielefeld: transcript, 2020.

13 Vgl. Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*. 3. Aufl. Wiesbaden: Marix, 2013; Paul Renner: *Die Kunst der Typographie*. Augsburg: Maro, 2003.

14 Zur Diskussion je divergierender Auffassungen der Ästhetik und des Ästhetischen (und entsprechender Felder) siehe u.a. Andrea Kern u. Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002; Stefan Rieger: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002; sowie aktuell Georg W. Bertram, Stefan Deines u. Daniel Martin Feige (Hg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, 2021.

Anliegen, auf diese Weise einer (buch-)ästhetischen Erfahrung Ausdruck zu verleihen, die Produktion und Rezeption im Artefakt des Buches selbst zentriert, wohlwissend, dass sich damit noch immer abgewendet werden kann von einer Betrachtung »ruhender Gegenstände« – »hin zu den Prozessen der Aneignung, Beurteilung Verwendung und Veränderung, die sich auf diese Gegenstände richten«,[15] und dies jenseits wie diesseits von Werken ›der Kunst‹.

2 Die Ästhetisierung des Buches

Zu konstatieren ist zunächst, dass die oben aufgeworfene Frage, »welcher Stellenwert ästhetischen Praktiken und Prozessen der Ästhetisierung in der westlichen Gegenwartsgesellschaft« – grundsätzlich – »zukommt und zukommen sollte«, »aktuell ein gesteigertes Interesse auf sich« zieht: »Problemstellungen der Ästhetik sind längst kein randständiges Thema mehr, sondern im Zentrum der internationalen Sozial- und Kulturwissenschaften angekommen.«[16] In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Diskussion sich längst nicht allein auf die Materialitäts-Frage bezieht, die *das Ästhetische* bedingt und umgekehrt, sondern dass auch immaterielle Formen in den Blick geraten und dabei auch jene »Digitalisierung der Medien« – einmal mehr – in den Mittelpunkt des Untersuchungsinteresses rückt, »die eine tiefgreifende Transformation von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen bewirkt« und ein weiterer Ausweis für die »Expansion des Ästhetischen über das [engere] künstlerische Feld hinaus« darstellt;[17] ich komme darauf am Ende noch einmal in aller Kürze zurück. Mit Andreas Reckwitz können auch hier »ästhetische Praktiken allgemein als Aktivitäten« aufgefasst werden, »in denen Sinne, Affekte und Interpretationen selbstreferenziell werden und sich von der Unterordnung unter zweckrationales oder normatives Handeln lösen«.[18] Der Diskurs des (auch)

15 Joachim Küpper u. Christoph Menke: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 7–15, hier S. 7.

16 Andreas Reckwitz, Sophia Prinz u. Hilmar Schäfer: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 9–12, hier S. 9.

17 Ebd.

18 Andreas Reckwitz: »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«. In: Ders./Prinz/Schäfer (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft*, S. 13–53, hier S. 13.

Buchästhetischen vibriert mithin regelrecht zwischen den so aufgerufenen Positionen, die auf der einen Seite das »Ästhetische[] in Form von Kunstwerken«[19] adressieren und auf der anderen Seite eine Vielzahl »nicht-künstlerischer Gegenstände« lokalisieren, »die mit den an Kunstwerken gemachten [Erfahrungen] hinreichend viel gemeinsam haben«: »Design, Mode, Körpertechniken, Medien […]«.[20] Deren ›subjektivierende Schönheit‹ (i.S.v. Gadamer) oder deren ›schönes Denken‹ (i.S.v. Baumgarten)[21] können dazu konfrontiert werden mit spezifischen Formen »des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt«: »Ästhetische Erfahrung erscheint als eine Weise, sich in der Welt zu orientieren.«[22] Dieser Diskurs läuft letztendlich darauf hinaus, den Komplex ›Ästhetik/ästhetisch‹[23] nicht allein an subjektive, in einem Subjekt verortete Ereignisse anzubinden, sondern ihn als Beiträge zu einer »Praxis« zu verstehen, »in der Subjekt und Objekt zusammengeschlossen sind.«[24]

Festzuhalten bliebe, um sich zu versichern, was die Blickrichtung ist, der hier auf ›das Buch‹ als Phänomen geworfen wird: Der Denkweg des Ästhetischen ist so beschaffen, dass ›das Ästhetische‹ »in der Moderne« als ubiquitär anerkannt ist, eine Diagnose, die »gängigerweise unter dem Begriff der ›Ästhetisierung‹ gefasst« wird; »[a]us »dieser Perspektive lässt sich«, wiederholt gesagt, »das Ästhetische nicht auf die Künste oder bestimmte Subkulturen einschränken, es erfährt vielmehr in der Moderne eine radikale Entgrenzung und soziale Diffusion«: »Die Lebensstile, die Ökonomie, ihre Formen der Arbeit und des Konsums, die modernen Medientechnologien, der Städtebau, die persönlichen Beziehungen, die Kultur des Selbst und des Körpers sowie teilweise auch das Politische und die Wissenschaften werden zum Gegenstand von Prozessen der Ästhetisierung.«[25] Dessen Praktiken umfassen

19 Ebd., S. 14.

20 Küpper/Menke: »Einleitung« [in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*], S. 9.

21 Vgl. ebd., S. 10.

22 Ebd., S. 11.

23 Siehe dazu einmal mehr Karl-Heinz Barck, Jörg Heininger u. Dieter Kliche: »Ästhetik/ästhetisch«. In: Karl-Heinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1: Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, S. 369–399.

24 Küpper/Menke: »Einleitung«, S. 13.

25 Reckwitz: »Ästhetik und Gesellschaft«, S. 13. Verwiesen wird an dieser Stelle richtiger Weise auf den näheren Diskurs zum Begriff des Ästhetischen etwa in Wolfgang Welsch: »Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41 (1993), S. 7–29; Rüdiger Bubner: »Ästhetisierung der Lebenswelt«. In: Ders.: *Ästhetische Erfahrung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 143–156; Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt

schließlich »sinnliche Wahrnehmungen« ebenso wie »affektive Gestimmtheit, leibliches Erleben, ein[en] offene[n] Umgang mit Interpretationen und ihren Mehrdeutigkeiten«;[26] sie können zwar als ›verunreinige‹ bzw. gesteigert: als ›entästhetisierende‹ Praktiken aufgefasst werden[27] und es kann sich darüber mokiert werden, dass dann nicht mehr disziplinär eindeutig verortete Wissenschaftler·innen über damit ausgewiesene »Medienereignisse oder Aufschreibtechniken«[28] forschen; es kann aber ebenfalls, wie es hier versucht werden soll, das besondere Potential unterstrichen werden, dass sich hinter diesem Vorgehen, eine Ästhetisierung des Buches praxeologisch voran zu treiben, verbirgt. Exemplarisch hat Florian Coulmas diese diskursive Problematik für die Erforschung eines wesentlichen Elementes ›des Buches‹ – d.h. ›der Schrift‹[29] – herausgestellt:

> Keine wissenschaftliche Disziplin kommt ohne sie als Instrument aus, und darüber hinaus ist sie ein so selbstverständlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens, so prägend für die gesamte Kultur, daß die Frage, welche Wissenschaft für Schrift als Gegenstand zuständig ist, unerwartete Schwierigkeiten bereitet. Eine Reihe von Disziplinen befassen sich mit Schrift nicht um ihrer selbst willen, sondern im Interesse eines anderen nur über sie zugänglichen Gegenstandes. Für den Historiker [sic!] sind Schriften mit abgebrochenen Traditionen Dokumente, die durch eine spezielle Art der Schriftverarbeitung zugänglich zu machen sind, die Entzifferung. Die Botschaft aus der Vergangenheit zu entschlüsseln, verlangt dabei ähnliche Methoden, wie sie der Nachrichtentechniker [sic!] benutzt, der einen Kode knackt. De- und Enkodierungssysteme und speziell Schriften zu entwickeln, ist eine vielschichtige Aufgabe, die sowohl die Datenverarbeitung betrifft als auch die Typographie, die Ästhetik ebenso wie die Wahrnehmungs- und Kognitionspsychologie, die Ethnologie ebenso wie die Pädagogik oder die Politik. Daß Philologie und Linguistik unmittelbar an Schrift interessiert sind oder sein müßten, liegt

a.M.: Campus, 1992, S. 33–54; Gilles Lipovetsky u. Jean Serroy: *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard, 2013. Siehe zudem u.a. auch wiederum die Beiträge in Küpper/Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, insbes. Erika Fischer-Lichte: »Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung«. In: *ebd.*, S. 138–161.

26 Reckwitz: »Ästhetik und Gesellschaft«, S. 17.

27 Vgl. ebd., S. 15, 17.

28 David Martyn: »Die Autorität des Unlesbaren. Zum Stellenwert des Kanons in der Philologie Paul de Mans«. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, S. 13–33, hier S. 13f.

29 Siehe dazu auch umfassend Christian Stetter: *Schrift und Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

> auf der Hand. Die Anliegen der einzelnen Disziplinen im Zusammenhang mit Schrift sind verschieden, die Probleme teilweise ähnlich. Sie sind jedoch so vielfältig, daß sie in keiner Disziplin erschöpfend behandelt werden können.[30]

Wenn hier, d.h. in einer Arbeit zur Bedeutung der ›Schrift‹, die vor über 40 Jahren zum ersten Mal publiziert worden ist, Derrida als Bezugsgröße in Anschlag gebracht wird, dann hat dies einerseits sicherlich zeitgenössische Diskursgründe; andererseits ist damit aber ebenfalls die Diskursbedeutung Derridas auch für diesen Kontext bezeichnet, was vielleicht daran liegt, dass der Sinn seiner Abhandlung dem Thema eine *andere* Bedeutung verleiht, dass damit das Thema nicht nur *anders* angeregt, sondern überhaupt erregt wird – dass so ein (kritisches) buchästhetisches Denken *anders* einsetzt: »Eine Grammatologie gibt es nicht und wird es nicht geben. Der Titel von Derridas bekanntem Buch steht nicht für eine Disziplin, sondern für eine philosophiegeschichtliche Perspektive, die originell ist, weil sie zum ersten Mal der Schrift der ihrer Bedeutung für die abendländische Kultur entsprechende Reverenz erweist.«[31] In den Diskussionen, die Derrida über das ›Buch‹ und die ›Schrift‹ vorgelegt hat, tritt eine Operation in Kraft, die jedoch zunächst den ›Text‹ als Begriff der ›Schrift‹ vom Buch als »Schriftenband« abgrenzt; verabschiedet wird dazu die Einheit (*Totalität*) des ›Buches‹ zu Gunsten einer Nobilitierung der Unendlichkeit des ›Textes‹ schlechthin. »Die gute Schrift ist also immer schon *begriffen*«, heißt es in Kapitel 1 von *De la Grammatologie* u.d.T. *Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift*, »[b]egriffen also innerhalb einer Totalität«:

> Die Idee des Buches ist die Idee einer endlichen oder unendlichen Totalität des Signifikanten; diese Totalität kann eine Totalität nur sein, wenn vor ihr eine schon konstituierte Totalität des Signifikats besteht, die deren Einschreibung und deren Zeichen überwacht und die als ideale von ihr unabhängig ist. Die Idee des Buches, die immer auf eine natürliche Totalität verweist, ist dem Sinn der Schrift zutiefst fremd. […] Wenn wir den Text vom Buch abheben, dann wollen wir damit sagen, daß der Untergang des Buches, wie er sich heute in allen Bereichen ankündigt, die

30 Florian Coulmas: *Über Schrift* [1981]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, S. 10f.
31 Ebd., S. 11f.

> Oberfläche des Textes bloßlegt. Diese notwendige Gewalt ist die Antwort auf eine Gewalt, die nicht weniger notwendig war.[32]

Auf der einen Seite ist das der spezielle *derridianische* Diskurs, der im weiteren Verlauf dieser Argumentation zur tiefprägenden Formulierung von dem führt, was er »die **Differenz* (*différance*)« nennen wird:

> Dieser […] Begriff bezeichnet die Produktion des Differierens im doppelten Sinne dieses Wortes [différer – aufschieben / (von einander) verschieden sein]. […] Die *Differenz (différance) schlechthin wäre zwar ›ursprünglicher‹, doch könnte man sie nicht mehr »Ursprung« und auch nicht »Grund« nennen. […] Der Weg über die gestrichene Bestimmung und die Notwendigkeit dieses *schriftlichen Kunstgriffs* sind irreduzibel. Auf diesem diskreten und schwierigen Gedanken sollte, durch so viele unbemerkte Vermittlungen hindurch, das ganze Gewicht unserer Frage lasten, einer Frage, die wir vorläufig noch eine *historische* (*historiale*) nennen. Mit ihrer Hilfe werden wir später versuchen können, die *Differenz und die Schrift miteinander in Verbindung zu bringen.[33]

Auf der anderen Seite handelt es sich um den näheren Diskurs der *Dekonstruktion*,[34] die danach strebt, eine Formalisierung herbeizuführen:

> Die Bewegungen dieser Dekonstruktion rühren nicht von außen an die Strukturen. Sie sind nur möglich und wirksam, können nur etwas ausrichten, indem sie diese Strukturen bewohnen; sie in *bestimmter Weise* bewohnen, denn man wohnt beständig und um so sicherer, je weniger Zweifel aufkommen. Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, da[s] heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können. Die Dekonstruktion wird immer auf bestimmte Weise durch ihre eigene Arbeit vorangetrieben. Einer, der dieselbe Arbeit an einer anderen Stelle derselben Behausung begonnen hat, unterläßt es nicht, mit Nach-

32 Jacques Derrida: *Grammatologie* [1967]. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, S. 34f.

33 Ebd., S. 44.

34 Siehe dazu u.a. etwa instruktiv Georg W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. Paderborn u. München: Wilhelm Fink, 2002, insbes. S. 87–115.

> druck darauf hinzuweisen. Es müßte also möglich sein, die Regeln dieser heute so verbreiteten Arbeit zu formalisieren.[35]

Der formalisierende Diskurs[36] leitet schließlich, so der vorliegende Vorschlag, aber doch auch (etwas) weg von einer *Philosophie der Schrift* (ihrerseits ›als Buch‹),[37] wie es Derrida überaus klug und hinreichend einflussreich,[38] zugleich nicht weniger strittig, vorgelegt hat, hin zu einer dekonstruktivistisch wenigstens grundierten *Ästhetisierung des Buches*; bei ihr geht es nicht so sehr darum, »von einem Buchstaben« zu sprechen, nicht von dem »Buchstaben *a*, von jenem ersten Buchstaben, den hier und da in der Schreibung des Wortes *différence* einzuführen notwendig scheinen konnte«,[39] sondern vielmehr zu fragen, ob sich sinnlich-körperliche und technisch-apparative Praktiken mit dem ästhetischen Artefakt ›Buch‹ – durchaus auch im Verständnis als Medium[40] – *darstellen*? Die Beantwortung schlägt noch einmal den Bogen zum

35 Derrida: *Grammatologie*, S. 45.

36 Siehe dazu auch Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Aus dem Engl. v. Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp, 2012, sowie dazu Florian Scherübl: »Einschreibungen. Wissenschaftliche Gegenstandskonstitution als ethischer Akt bei Jacques Derrida und Karen Barad«. In: Martin Bartelmus u. Alexander Nebrig (Hg.): *Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift.* Bielefeld: transcript, 2022, S. 127–143.

37 »Kurz und gut, das erfordert ein Buch: ein Buch von der Philosophie, vom *Gebrauch* oder vom guten Gebrauch der Philosophie.« (Jacques Derrida: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text« [1971]. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie* [1972]. Aus dem Franz. v. Gerhard Ahrens et al. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1988, S. 229–290, hier S. 229).

38 Vgl. damit u.a. auch die nähere Verbindung eines *eigenen* Denkens von ›Schriftlichkeit‹ etwa bei Hélène Cixous. Siehe dazu Oliver Ruf: »Die Schriftlichkeit der Medusa: Insistierungen (Cixous – Derrida)«. In: Bartelmus/Nebrig (Hg.): *Schriftlichkeit*, S. 83–101.

39 Jacques Derrida: »Die différance« [1968]. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, S. 31–56, hier S. 31. Dort heißt es weiter: »Für uns bleibt die *différance* ein metaphysischer Name und alle Namen, die sie in unserer Sprache erhält, sind immer noch qua Namen metaphysisch. […] Wir wissen, wir wußten, wenn es sich hier einfach um Wissen handelte: daß es ein einzigartiges Wort, einen Ober-Namen nie gegeben hat, nie geben wird. Deshalb ist der Gedanke des Buchstabens *a* der *différance* keine erste Bestimmung und auch keine prophetische Ankündigung einer bevorstehenden und noch unerhörten Benennung. Diese ›Wort‹ hat nichts Kerygmatisches mehr, wenn man nur seine Kleinschreibung (*émajusculation*) wahrnimmt. Den Namen des Namens in Frage stellen.« (Ebd., S. 56)

40 Siehe dazu auch Reinhard Margreiter: »Medienphilosophie des Buchdrucks«. In: Mike Sandbothe u. Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin: Akademie, 2005, S. 239–252.

Denken Derridas, hier: zu dessen Reflexion über das *kommende Buch*,[41] die er zum ersten Mal am 20. März 1997 mit Roger Chartier und Bernard Stiegler bezeichnender Weise in der Bibliothèque nationale de France diskutiert hat. Die Bestimmung des ›Buches‹ erfolgt dort ex negativo, d.h. in einer Umkreisung dessen, was es (für Derrida) als Erstes *nicht ist*; und dies findet ebenfalls in dem Bewusstsein statt, dass genau dieser ›Gegenstand‹ bereits begrifflich wie auch als Thema einer Frage, die auf dessen Zukunft zielt (d.h. auf das ›Kommende‹),[42] gewissermaßen immer schon problematisch einzugrenzen ist: »Das Wort *Buch* ist […] genauso schwer abzugrenzen wie auch die Frage des Buches, zumindest wenn man ihr eine zugespitzte Spezifität zuerkennen und sie dort, wo sie so vielen benachbarten, verbundenen, ja untrennbaren Fragen widersteht, in ihrer Irreduzibilität herausschneiden möchte.«[43] Nach dem ›Buch‹ zu fragen, heißt nach Derrida denn auch *nicht*, nach der Schrift, der Schreibweise oder nach Einschreibungstechniken zu fragen (»[d]as Buch ist also nicht an eine Schrift gebunden«); es heißt zudem *nicht*, nach dessen Status als Werk zu fragen; und es heißt ferner *nicht*, nach seinem ›Träger‹ zu fragen; es sind dies jedoch immer gleichzeitig auch »*Figuren* des Buches«, die das Ensemble der genannten Begriffe »in ihren Dienst« nehmen, wiederholt gesagt: »die Schrift, die Art und Weise der Einschreibung, der Produktion und der Reproduktion, das Werk und das Ins-Werk-Setzen, den Träger, die Ökonomie des Marktes oder der Lagerung, das Recht, die Politik, und so weiter.«[44]

Die Ästhetik des Buches lässt sich in der Fluchtlinie Derridas dabei wie folgt zentrieren: ›Das Buch‹ wird ästhetisch, wird sogar ästhetisiert, wenn es als »Modell« interpretiert wird, als die »Form ›Buch‹«, die ein »Behältnis« verlangt und selbst ein Behältnis als »Ort« ausbildet, also formt.[45] Das Ästheti-

41 Vgl. das Vorwort der Herausgeber des vorliegenden Bandes.

42 Bezug nimmt Derrida damit bekanntlich (und wie er selbst angibt) auf den Titel eines Buches von Maurice Blanchot: *Le Livre à* venir. Paris: Plon, 1959.

43 Jacques Derrida: »Das kommende Buch« [1997]. In: Ders.: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten* [2001]. Aus dem Franz. v. Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2006, S. 17–33, hier S. 17.

44 Ebd., S. 17f.

45 Ebd., S. 19: »Bereits im Griechischen bezeichnet *bibliotheke* das Behältnis für ein Buch, den Ort der *Ablage* (*dépôt*) von Büchern, jenen Ort, an den man Bücher legt, an dem man sie deponiert, sie *ruhen läßt*, den Ort, an dem man die Bücher *einlagert*; *bibliophylakion* ist das Depot oder Lager (*entrepôt*) von Büchern, Schriften, nicht buchförmigen Archiven im allgemeinen; und *bibliopoleion* ist die Buchhandlung (*librairie*), ein Name, den man oft auch der Bibliothek gegeben hat, und den man ihr im Englischen, wie Sie wissen, gelassen hat (*library*).« (Ebd., S. 19f.)

sche und die Ästhetisierung des ›Buches‹ verlangt entsprechend eine »Behandlung« – des Legens, Niederlegens, Hinterlegens, Deponierens, des Ruhens, des Einstellens und Lagerns, des Übergebens, des Stillstellens, des Empfangens und Sammelns, des Versammelns, Verzeichnens, Zusammenstellens, Kollektionierens, der Auslese und letztendlich auch des Lesens.[46] Das ist, wenn man so will, das ästhetische Außen bzw. das Äußere des ›Buches‹, das oft auf dessen Plural bezogen ist: auf ›Bücher‹. Sein Innen bzw. sein Inneres ist »gehüllt, gefaltet, aufgenommen«; es ist ummantelt von einem ›Buchband‹, der eine Falte, eine Faltung, eine Übereinanderfaltung des Papiers in die Formung ›Buch‹ bringt.[47] Diesen material-orientierten[48] Befund nimmt Derrida wenig später im Verlauf seines Vortrags zum Anlass, um die hier ebenfalls kurz angedeutete Pointe aus *De la Grammatologie* zu präzisieren (womöglich auch: richtig zu stellen). Darin sei es ihm einerseits nicht darum gegangen, »den Tod des Buches zu wollen und ihm den letzten Stoß zu geben«; nicht das Verschwinden des ›Buches‹, sondern dessen »Marginalisierung« (sein »Sekundär-werden«) stand für ihn zur Diskussion;[49] denn andererseits beschwört er am Ende seinen »Habitus der Liebe zum Buch«,[50] ohne die sich an jene dann doch anschließenden (Medien-)Produktionen/-Reproduktionen[51] und Kulturtechniken/Schreibweisen[52] etc. *absolut* zu verabschieden, die eng mit der ›Buchästhetik‹ korrelieren:

> Ich bin in das Buch verliebt, auf meine Art und für immer (was mich bisweilen paradoxerweise zu der Annahme verleitet, daß es zuviel und nicht etwa ›nicht genug‹ davon gebe), ich liebe alle Formen des Buches und sehe keinen Grund, auf diese Liebe zu verzichten. Aber ich liebe auch […] den

46 Vgl. ebd., S. 20.
47 Vgl. ebd., S. 25.
48 Siehe dazu u.a. Christiane Heibach u. Carsten Rohde (Hg.): *Ästhetik der Materialität*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015; Dieter Mersch: »Erscheinung des ›Un-Scheinbaren‹. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität«. In: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt u. Johanne Mohs (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien –Praktiken – Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 27–44.
49 Derrida: »Das kommende Buch«, S. 28f.
50 Ebd., S. 30.
51 Siehe dazu näher Oliver Ruf u. Lars C. Grabbe (Hg.): *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*. Bielefeld: transcript, 2022.
52 Siehe dazu näher Oliver Ruf: *Wischen und Schreiben. Von Mediengesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos, 2014. Siehe ferner auch ders.: *Die Hand. Eine Medienästhetik*. Wien: Passagen, 2014, sowie aktuell Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock u. Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld: transcript, 2022.

> Computer und das Fernsehen. Und ich liebe es genauso sehr, bisweilen genauso wenig, mit der Feder wie mit der – mechanischen oder elektrischen – Schreibmaschine oder dem Computer zu schreiben. Eine neue Ökonomie tritt auf den Plan. Sie läßt auf bewegliche Weise eine Vielfalt von Modellen oder Modi der Archivierung und der Akkumulation koexistieren. Das ist, schon immer, die Geschichte des Buches. Wenn es gilt, dem Katastrophenpessimismus zu widerstehen, in dem unter anderem die vergebliche Versuchung zum Ausdruck kommt, sich der unvermeidlichen Entwicklung von Techniken entgegenzustellen, deren Vorteile evident sind […], so muß man sich aber auch vor einem […] Fortschrittsoptimismus hüten, der bereit ist, den Mythos des Träger-losen unendlichen Buches, der universalistischen Transparenz, der unmittelbaren, totalisierenden und unkontrollierten Kommunikation (über alle Grenzen hinweg, in einer Art großen demokratischen Dorf) einmal mehr den neuen Kommunikations-Teletechnologien anzuvertrauen. Vor dem Optimismus einer neuen *Aufklärung**, die bereit ist, alle alten Bücher und ihre Bibliotheken auf ihrem Altar zu opfern, ja zu verbrennen – was eine Barbarei wäre. Die Wahrheit des Buches […], seine *Notwendigkeit* jedenfalls, leistet Widerstand – und diktiert uns (es handelt sich auch um die Ernsthaftigkeit eines ›man muß‹), diesen beiden Phantasien zu widerstehen, von denen das eine jeweils die Kehrseite des anderen ist.[53]

Die so radikal zum Ausdruck gebrachte Manifestation einer Bewahrung des ›Buches‹ als *Wahrheit* schließt das Äußere/das Außen und das Innere/das Innen des Mediums ›Buch‹ mit ein, gerade auch, wenn es um die damit manifestierte Ästhetik geht. In den beiden Richtungen, über die derart gesprochen werden kann, bezeichnet die Idee des Ästhetischen und der Ästhetisierung das Überborden der Erscheinung ›Buch‹, die infolge ihrer Wesensnotwendigkeit, die sie *macht*, selbst zum Gegenstand ›Buch‹ und durch dieses Gegenstand-Werden *konkret* wird: ›ein Buch‹.[54] In diesem Sinn ist Buchästhetik immer exemplarisch, realisiert und zum Vorschein kommend am konkreten

53 Derrida: »Das kommende Buch«, S. 31.

54 »Tatsächlich ist der alphabetische Index ein Scheidepunkt von auditiven und visuellen Kulturen. […] Im gedruckten Buch waren diese vagen psychischen ›Orte‹ vergegenständlicht, sie waren sichtbar lokalisiert. Eine neue, räumlich organisierte noetische Welt nahm Konturen an. In dieser neuen Welt verlor das Buch seinen Charakter als Äußerung, wurde mehr und mehr Gegenstand.« (Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes* [1982]. Mit einem Vorwort v. Leif Kramp u. Andreas Hepp. Übers. v. Wolfgang Schömel. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, 2016, S. 116.)

Buchartefakt. – Mit einem Buch-Exempel Derridas lässt sich auf diese These zum Abschluss des hier Gesagten eigens insistieren.

3 Ein ästhetisches Buch

Den Anfang des vorliegenden Plädoyers für eine ästhetische Praxeologie (vor der Folie im weitesten Sinne post-moderner Buch-Diskurse) hat u.a. die Erwähnung der besonderen Gestaltung (und Ästhetik) einer Buchpublikation Derridas gebildet. *Glas*, 1974 in den Éditions Galilée Paris erschienen, 1986 in englischer Übersetzung bei der University of Nebraska Press Lincoln, NE, und 2006 in deutscher Übersetzung im Wilhelm-Fink Verlag Paderborn in deutscher Übersetzung veröffentlicht,[55] ist in vielerlei Hinsicht ein Wagnis, nicht allein in inhaltlicher Hinsicht, sondern gerade auch buchgestalterisch:

> Ein quadratisches Format, 25 mal 25 Zentimeter. Die großen quadratischen Seiten weisen zwei Spalten auf, beide gleich breit, aber in der linken Spalte ist die Schrift kleiner und dichter gedruckt, in der rechten dagegen größer und weiter.
> Blättert man umher in diesem eigenartigen Buch […], stößt man bald auf eine dritte Schrifttype, kleiner noch als die anderen beiden, in Passagen, die bisweilen in die beiden Hauptstränge des Textes hineinschneiden. Derrida bezeichnet diese Text-Einwürfe als »Judas-Text«, verräterische Einblicke wie aus einem Hinterhalt.
> Keine Fußnoten, keine Kapiteleinteilungen, kein Inhaltsverzeichnis. Beide Spalten – vielleicht könnte man sie auch als Abspaltungen von etwas anderem betrachten, das außerhalb des Buches liegt – beide Spalten also scheinen mitten im Satz zu beginnen und hören 289 Seiten später auch ohne Punkt wieder auf.
> Und was passiert auf diesen Seiten, die mehr einem Tableau ähneln, eher einem gewaltigen Tafelbild als einem philosophischen Werk? Offensichtlich ist, dass vieles gleichzeitig abläuft, man könnte auch sagen, gleich gültig ist. Zu viel, als dass man mehr als nur kleine Teile beschreiben könnte. »Glas« demonstriert auf jeder Seite das Grenzenlose und Bedingungslose von Texten, ihre Empfänglichkeit für unwahrscheinlichste, für gänzlich unerwartete Fügungen.
> Unbarmherzig wird auf der linken Seite Hegels Dialektik des Absoluten Geistes verfolgt. Wäre dieser Absolute Geist ein Spiegel, ließe sich – so zu-

55 Vgl. Derrida: *Glas*.

> mindest legt es Derrida nahe – als Vexierbild das Werk Jean Genets darin wieder erkennen, das entsprechend liebevoll auf der rechten Seite von »Glas« auseinander genommen wird. Die Kraft des Negativen, welche in der linken Spalte die Dialektik zu immer höherer Synthese treibt, wird ständig geschmälert durch die Verherrlichung des Kriminellen aus der Unterschicht, der ausführlich in der rechten Spalte zu Wort kommt. Es ist diese zweispaltige Bewegung hin und her, auf und ab, nicht der Reihe nach, doch immer zur gleichen Zeit, die Derrida bis in ihre paradoxesten Konsequenzen für die Dialektik der Vernunft verfolgt.[56]

Von Derrida selbst heißt es zu dieser Doppel-Gliederung, die *Glas* den Charakter verleiht:

> Zunächst einmal: zwei Säulen oder Kolumnen. Verstümmelt, von oben und von unten her, auch an ihren Flanken zugeschnitten: Einschübe, Tätowierungen, Inkrustationen. Ein erstes Lesen kann so tun, als ob zwei – gegeneinander oder ohne einander – aufgerichtete Texte untereinander gar nicht kommunizieren. Und auf eine gewisse wohlüberlegte Weise bleibt dies auch wahr, was den Prä-Text, das Objekt, die Sprache, den Stil, den Rhythmus, das Gesetz betrifft. Eine *Dialektik* auf der einen Seite, eine *Galaktik* auf der anderen, heterogen und dennoch nicht zu unterscheiden in ihren, bisweilen bis zur Halluzination gehenden, Effekten. Zwischen den beiden, der Klöppel eines anderen Textes, man könnte sagen einer anderen »Logik«: mit den Beinamen Obsequenz, Beinahe-Penetrier-Sein (*pénêtre*), Striktur, Einschnürung, Antherektion, Bissen/Stück (*mors*) usw. […] Die Sache, also, erhebt sich, detailliert sich und hebt sich ab entsprechend zwei Türmen (*tours*) und der unaufhörlichen Beschleunigung einer Wechseltour von Turm zu Turm. In ihrer doppelten Einsamkeit tauschen die Kolosse unendlich viele Zwinker, zum Beispiel des Auges, aus, doublieren, verdoppeln sich um die Wette, penetrieren sich, kleben aneinander und lösen sich, indem sie ineinander übergehen, zwischen dem einen und im anderen. Jede Säule oder Kolumne stellt hier einen Koloß (*colossos*) dar, ein Name, der dem Double des Toten, dem Substitut seiner Erektion, gegeben wurde. Mehr als einer, vor allem.[57]

Das doppelte Innen und doppelte Außen des Textes Derrida gewinnen so eine gewagte Gestalt (auch in der von Derrida gewählten sexuellen Konnotierung

56 Guido Graf: »Absoluter Geist trifft auf Körperlichkeit«. Auf: *Deutschlandfunk* v. 12.11.2007. Online unter: https://www.deutschlandfunk.de/absoluter-geist-trifft-auf-koerperlichkeit-100.html, zul. abgeruf. am 09.09.2022.

57 Klappentext von Derrida: *Glas*.

und Metaphorik); sie werden *wahr*: als Zergliederung, als ›Double‹ (*doppeltes Band* bzw. *doppelte Bindung*). Dasjenige, was eine Darstellung gewinnen soll, manifestiert zwei Seiten, die zwei Textspalten gleichsam gebären, zumindest anstacheln. In Sprachkapriolen, Sprachspielen und jedoch auch Gestaltungsvariationen, die nicht zwingend auf Lesbarkeit angelegt sind, vollzieht sich der Text einschließlich der Schrift dieses Buches; in gleicher Weise kapriziert sich spielend aber auch sein Aussehen, seine ›Gesichter‹, seine Graphik, sein Design, das so auf das diesem Feld eingeschriebene Entwurfsgeschehen permanent zurückverweist: Es handelt sich nicht um einen ›fertigen‹ Text, kein abgeschlossenes Buch und schon gar nicht um ein fertiges Denken. Man hält eher einen Entwurf in Händen, der *als Buch* Derridas Unternehmen schlechthin verkörpert.

> Im Wort ›Glas‹ selbst wird dieses […] sinnfällig. ›Glas‹ bedeutet im Französischen ›Totenglocke‹, aber auch ›Artilleriesalve‹. Die Herkunft des Wortes ist auf das lateinische ›classis‹ zurückzuführen, was ›Abteilung, Klassifizierung‹ bedeutet, auf ›classicum‹ für ›Trompetenstoß‹ und ›classum‹ für ›Lärm‹. […]. Die Totenglocke Derridas kündet nicht nur ein Ende, sondern auch einen Neuanfang an.[58]

Wie wäre ein solcher Neuanfang buchästhetisch, am Beispiel Derridas, zu deuten? D.h. nicht exklusiv bezogen auf die philosophische Textwelt-Lektüre, die hier bereitgestellt wird? Ein Clou könnte sein: Es beginnt damit das, was Derrida seinerseits als *das Kommende* versteht: ein Geflecht von Angeboten, die Struktur von mindestens zwei Seiten, zwei Referenzierungen, dann auch: immer mehreren Wegen, die es zu verfolgen gilt. Vielleicht weist, in dieser Auslegung, *Glas* exemplarisch auf den – vermeintlichen – Antipoden des *traditionellen Buchs*, d.h. den, wie Derrida sagt, »neue[n] Raum des Schreibens und Lesens der elektronischen Schrift«.[59] Indem Derrida ein solches Buch wie

58 Graf: »Absoluter Geist trifft auf Körperlichkeit«, o.S. Derrida nennt folgende Bedeutungen des Wortes ›glas‹: »Tragweiten, Losfliegen sämtlicher Glocken, Grabmahl, Begräbnis, Totenfest, Vermächtnis, Testament, Vertrag, Signatur, Eigenname, Vorname, Beiname, Klassifikation und Klassenkampf, Trauerarbeit in den Produktionsverhältnissen, Fetichismus, Travestie, Totenwäsche, Inkorporation, Introjektion des Leichnams, Idealisierung, Sublimierung, Aufhebung, Verwerfung, Rest usw.« sowie »Diebstahl, Flug und Verschleppung sämtlicher lautlichen und graphischen musikalischen und rhythmischen Formen, Choreographie von *Glas* in seinen Buchstaben und polyglottischen Befruchtungen« (Klappentext von Derrida: *Glas*).

59 Derrida: »Das kommende Buch«, S. 29.

Glas vorlegt, machen lässt, gestalten lässt, setzt möglicherweise jene Kommunikation ein, die nicht allein zwischen den nebeneinander gesetzten, verschränkten und verfügten Texten stattfinden kann. Zudem manifestiert sich ein kommunikationsästhetischer Drive, der das ›Buch‹ mit seiner – wiederum vermeintlich –materiellen Auflösung impliziert konfrontiert: dem Digitalen/der Digitalität; Derrida nennt sie eine »Quasi-Immaterialität oder Virtualität elektronischer oder telematischer Operationen, von ›dynamischen Trägern‹ also, mit oder ohne Bildschirm.«[60]

Kommend bleibt damit das Buch und zwar ebenfalls »in dem Moment, da die elektronische oder virtualisierende Inkorporation, der Bildschirm und die Tastatur, die telematische Übermittlung und die digitale Komposition den *codex* […] zu verschieben oder zu ersetzen (*suppléer*) scheinen […].«[61] Es bleibt, da das ›Buch‹, ästhetisch gesehen bzw. dann kommunikationsästhetisch gelesen, *sein Modell* als ›Muster‹ ausstrahlt:

> [Man] müßte […] analysieren, wie das Modell des Buches, des *liber*, der Einheit und Verteilung des Diskurses, seiner Seiteneinteilung auf dem Bildschirm, ja des Körpers, der Hände und der Augen, denen es weiterhin Richtung gibt, des von ihm vorgegebenen Rhythmus', seiner Beziehung zum Titel, seiner Legitimationsweisen, wie also dieses Modell selbst dort aufrechterhalten wird, wo der Träger verschwunden ist (die neuen elektronischen Zeitschriften an der Universität und überall in der Welt reproduzieren im allgemeinen die Formate, die Editionsnormen, die traditionellen Bewertungs- und Auswahlkriterien, im Guten wie im Schlechten).[62]

Wenn dem ›Buch‹ (fast) nichts vorrangig, wenn kein Anlass ihm wesentlichen Schaden zufügen kann, wenn es in gewisser Weise sein *Wesen* ist, das sich festgräbt, ästhetisch, sich festkrallt, dann folgen diese Buch-Diskurse der Fortschreibung robuster Einsichten. Die Zukunft des ›Buches‹, seine Bahn, ist keine zukünftige Transformation, die Zeit des ›Buches‹ ist keine Vergangenheit; sie lässt die Diskurse durch sich hindurch: in Transparenz. Auf das Sterben des ›Buches‹ braucht man nicht zu warten, noch muss seine Totenglocke geläutet werden. Das ›Buch‹ ist da. Ein Abschnitt in *Freud und der Schauplatz der Schrift* beginnt hierzu passend pointiert und lautet wie folgt: »Eine anschei-

60 Ebd., S. 17.
61 Ebd., S. 22.
62 Ebd., S. 31.

nend ungeheure Schwierigkeit entsteht aus dieser letzten Kühnheit: wir sind eben einer Durchlässigkeit und einer Bahnung begegnet, die aus keiner Quantität hervorgeht.«[63]

63 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz* [1967]. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 314.

Johanna Drucker

Meta-Bibliography

Thinking in the Book Format

A finished book is a complex object with many temporal and spatial dimensions. A bound book has pacing and timing. Some sections move quickly. Others slow us down. The potential for orchestration of its components across the openings, turnings, and signatures is nearly inexhaustible. Scrolls offer a more constrained experience. Unlike the random access afforded by a codex, a scroll is linear and has to be unrolled in a fixed sequence. Book-like objects, with physical transformations turning them into pop-up theatres, table-top sculptures, drilled and carved creations, have their own particular affordances for viewing and/or reading, as do other combinatorics or alternative structures. Along with the components of intertextual play (paper, binding, typographic design, and the layout of images and other elements), these varied structures all participate in producing the potential meaning available to a reader.

Most readers rarely stop to contemplate the structural details of the object they encounter. Typically, descriptions of books fall to bibliographers and library cataloguers, those professional experts who follow prescribed protocols to provide everything from author, title, and publication information to highly detailed collation formulas. These latter are a mystery into which the novice must be initiated through the meticulous apprenticeship of »desc-bib« (descriptive bibliography). Learning to read the signature marks and collation details allows the critical scholar to reconstruct the imposition of the pages, the printing sequence and binding instructions that result in the final printed object. The technique also provides authentification, a way to assess whether a book is what it purports to be or whether it has become corrupted, with missing parts or out-of-sequenced pages. For generations, these esoteric practices were considered essential to library work as well as critical editing and the techniques were taught regularly. Now, they have become less com-

mon, and the reading of a book as an object has suffered its own fate in literary and library studies.

But whatever form a book takes, it cannot tell the back-story of its conception and production. This story is all but vanished, stripped away from the object. A few rare and unusual books might merit the kind of investigation Adrian Wilson gave to the *Nuremberg Chronicle*, or that a handful of current printer-publishers document in their video recordings and evidence-based accounts. But neither standard cataloguing protocols nor basic bibliographical techniques are equipped to present the elusive interplay between conception and production that results in the final object. What you don't see—can't see–is *how* the work was *thought into being*. That is what meta-bibliography aims to recover.

Most books are not written or composed in the book format. They use their form as a container, incidental and unacknowledged. Texts and images are placed on the pages, more or less in dialogue with each other. If the designer is at all self-aware, the images don't cross the gutter except at a spread, the binding is not so tight it eats the interior margins, and the layout has some rationale and consistency. Few and far between are works that originate with the book as their form clearly in mind, written to the page, so to speak, with a clear sense of what that means. But the handful of works that do this, some of them artists' books, some of them designer objects, illuminate the capacity of the form to participate in the production of meaning, not simply to ›convey‹ content. The gestation of such objects follows many different trajectories. No single formula for their production exists, but as is often the case, the many decisions that go into the formation of a complex aesthetic artifact cannot be recovered from even the most in-depth engagement with its final form. Other materials and approaches are required.

To the standard practices of descriptive, enumerative, and analytic bibliography, I therefore propose an addition: meta-bibliography. The function of this is to provide a framework for precisely this kind of description by establishing a few basic fields and categories in which such a discussion could be framed and in which standards for this work would flourish. I will work with three books as case studies, each quite different in the way it was produced, each a work that would be classified as an artist's book, and each produced by a very different practitioner. After detailing the case studies, and their evidence, I will provide a very schematic outline of what might constitute a meta-bibliographical structure: fields, terms, and protocols to support this practice—not as a set of rigid standards, but as a heuristic to follow.

My inspiration for this project came from the many years I spent studying the books of Ilia Zdanevich, known professionally as Iliazd.[1] This involved finding the back-stories of the books, uncovering the networks of social relations and personal activities within which they had their origin and development. While the detailed physical history of production, embodied in proofs, notes, studies, tests, and other materials, was important, social production was my main concern. What motivated his books? What exchanges with ideas and individuals were involved in their development? Other formal and bibliographical work has been done on Iliazd's books.[2] This did not need repeating.[3] But I had access to individuals who had known him, and to documents about the process of motivation that tracked some of the inspirations and impulses that had led to the productions. These documented the checks and obstacles that had arisen, points of passion that had supplied the inspiration for elaborate type-setting, layout design, or editorial work. None of this can be found in the details of edition size, paper stock, or binding techniques, let alone collation formulas.

What cannot be captured in bibliographical description or analysis is the creative intellectual work of a book. Many processes are part of bringing thought into form and format to arrive at the final object. The creative exploration of craft and hands-on aspects, combined with the engagement with texts, images, type, ink, paper, and other features of production, feeds back into the conception of the work. The conception gradually brings an idea into being as a manifestation with the artist exploring material expressions along the way. This is particularly true with highly aesthetic objects whose production is not merely an execution that conforms to standard formats, cost considerations, timelines, or market forces. Paradoxically, the creative process by which an idea becomes a book vanishes as the work is resolved and completed.

I chose the work of three artists for this project: Brad Freeman, Emily McVarish, and Felicia Rice. Each is an experienced and practiced maker of books.

1 Johanna Drucker: *Iliazd: Meta-biography of a Modernist*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2020.

2 David Sume: *The architectural nature of the illustrated books of Iliazd: (Ilia Zdanevich, 1894-1975).* Université de Montréal, 2018. For Sume's full dissertation online, see: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21735/Sume_David_2018_these.pdf?isAllowed=y&sequence=2.

3 François Chapon: »Bibliographie des livres imprimés édités part Iliazd«. In: *Iliazd*, ed. Annick Lionel-Marine and Germain Viatte, Paris: Centre Georges Pompidou, 1978, pp. 107–117.

All are highly self-conscious and reflective with regard to their own process. I did interviews with each and focused on one book per artist. I chose *MuzeLink* (1997) from Freeman's corpus because of its richness and because it is very much a book about its own making. McVarish chose *A Thousand Several* (2011). I invited Rice to talk about the *Codex Espangliensis* (1998) because it differs radically from the works by McVarish and Freeman who produced all of the contents of their books, while Rice crafted the *Codex* from the visual work of Enrique Chagoya and texts by Guillermo Gómez Peña. The three projects are sufficiently distinct to provide a range of considerations for a meta-bibliographical schema.

1 Brad Freeman, MuzeLink, The Tours (1997)

The artist's book *MuzeLink* is a symphonic work, elaborate and complex, created using Brad Freeman's signature offset ›painting‹ approach to produce richly overprinted pages that combine process color, spot color, and silver ink. Freeman's printing process is controlled but unpredictable, its outcomes are a combination of decisions made in advance and effects that occur on the press. The conceptual work is similar: he enumerated themes and topics at the outset, but then pulled them into focus through a process of association and montage. While the print production can be analyzed, reverse-engineered to recover the sequence of events on the press, the conceptual process would be hard to track from the final result. At the outset, themes he calls »the tours« were not fully determined. And nowhere are they explained or narrated outside of the sequence of visual events and occasional captions that appear on the final pages, residues of the decision-making process preserved by Freeman as he photographed his working mock-ups as an integral part of production. More than most books, *MuzeLink* contains many of these explicit records of its making, notes about his process.

The title *MuzeLink* came from a graffiti tag observed in the dense urban landscape of New York City. How is one to know that? The tag appears in the photograph on colophon page of the book, echoing the other graffiti images that appear on walls, overpasses, and bridges throughout. The suggestivity of the compound term, with its allusion to musings, muses, and linkages provided a useful rubric for the book's associative organization. Freeman thinks in the book format. His organization of the work (which can be discerned from

careful study, without meta-bibliographical material), follows the structure of the signatures, their gathered sheets each working as a modular unit within the whole. But what cannot be discerned are the motivations. The finished book is filled with commentary in various forms, notes about moving an image from one page to another, for instance. But no overall explanations are present, just bits of direction.

Freeman's thinking is worked out in graphic as well as typographic form. The materials on which he draws are contained in a large inventory of photographic images taken over decades and other source materials. For instance, the sketch for the ›title page‹ shows a scribbled drawing of his face as a baby, notes about the sheet (1, b side) and the page number. Printing sequences are always in his mind, and the note about the PMS color (409) is another indicator of this constant attention to production. »Overprint« and »overrun lots« are other notes under »Use @ End.« Freeman is always structuring, thinking into, across and around the book. His composition process combines a collage approach with layered images and tightly structured sequences. He works spatially within the book as a whole, anticipating later appearances with hints and partial images. Freeman's approach is panoramic in scope with notes and refrains that echo throughout. By the time the title page was printed, the notes and sketch were replaced by effects of overprinted type and photographic imagery. [Figure 1]

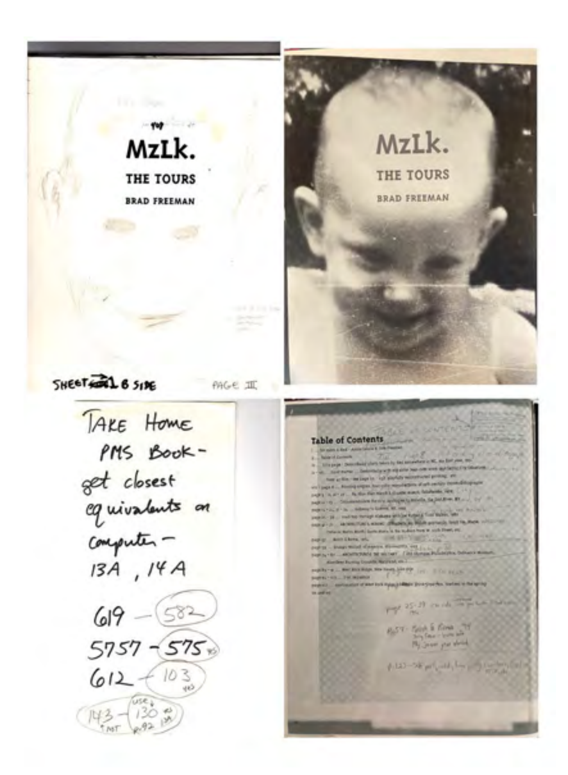


Figure 1: Brad Feeman, MuzeLink, Production and conception notes: Upper left, MuzeLink title page sketch; upper right, final title page; lower left, notes on production; lower right, Table of Contents showing photographed mock-up and revisions throughout the production phase.

Freeman uses the press as a painting platform, a means of producing unexpected results and outcomes. He cannot predict every effect in advance, though offset printing requires elaborate planning. The materials for each plate have to be output as film, mounted in opaque masks, plated and printed. The press has to be cleaned in between each color, and the PMS formula for mixing needs to be observed carefully. Freeman's experience gives him the ability to predict the way, for instance, Pantone #103 or #206 will look combined with the other specified colors on a sheet. This comes from a lifetime of knowing colors by their PMS numbers and being able to anticipate their appearance on the page at different percentage values. Freeman lists the plates, and the runs to be done for each sheet in advance. This is not mechanical work, it is the imaginative visualization of an outcome in which the back-and-forth bet-

ween his vision of the pages, their production on the press, and the digital environment for pre-press all coordinate. To think effectively through process requires familiarity, long-standing experience on knowing how one color will sit on another, but also, it means holding the book in mind as a spatially sequenced whole.

Freeman keeps elaborate notes for himself, instructions on what to do next and in what order, finding his way as he goes. The book emerges from this process, it is not merely executed by the stages of production to become something already envisioned. Some of the notes are work assignments to himself for the next printing session. Others reflect on the surprises that emerge in the process and offer ways to incorporate the outcome into the ongoing composition of the work. Considering the size, scope, and complexity of *MuzeLink*, considerable confidence is required to be able to work in this improvisational manner. Production becomes a way of making meaning through effects, incorporating sometimes unexpected elements. The conception of the work has to be capacious enough to accommodate these emerging features. Freeman approaches the production process as a creative making, not a march towards a pre-existing and finished design. Freeman would not be able to outsource the printing of his work any more than McVarish or Rice. This keeps the work interesting as well, and each print run has a »what will happen« suspense to it.

The composition of *MuzeLink* began with a thematic game plan, an outline and list of topics. These appear clearly in the finished book, and a critical reading would be able to discern their presence: ›Industry‹, ›leisure time‹, ›transportation‹. His notes on topics are then linked to his existing photographs. Some are thick with personal associations, such as the figure of Joe Ruther, a mentor-become-friend who taught the twenty-something Freeman offset printing, helped him obtain his first press, and inspired the painterly approach that is part of his signature. In an extended sequence of images of Ruther, showing a long scar down his chest after heart surgery, each iteration of the image is printed in a different combination of colors. No framework for understanding the relationship is provided. Nor is it immediately evident that he is the man driving the car in another sequence, or that Freeman is the seated figure on the passenger's side. Evidence of the relationship is present, but no information about it.

All of the plans, outlines, sketches, thumbnails as well as the outline of the imposition of pages on sheets used to organize the printing contain information that vanishes once the book is complete. The temporal framework within which the project was conceived and executed also disappears. A note

from November 1994 provides information about the time span of the work, attending to the more than a year that had lapsed between early design sessions and the moment of taking up the work again. In the seventeen months, a change of venue, new house, new job, and other shifts had occurred. The initial incident in the book, the theft of Freeman's car in New York City, had become remote. The book's final sequence shows the road up West Rock in New Haven, Freeman's morning bicycle route in his new location. Nothing explains this or gives the reader a story on which to hang the shift of venue from the opening discussion of ›Manhatta‹ and Melville's remarks on circumambulation of that island to the leaf-strewn unidentified empty road in Connecticut. The travels in-between and from earlier, the deep past of a Civil rights march, Klan members, protestors, and of travels to Duluth, Sudbury, Sault Ste. Marie, and recollections of Tallahassee—all specific incidents in Freeman's life, appear in barely-identified form, sometimes labelled with place and time, but uncommented upon within a larger narrative. The reader is left with the pastiche texture of the whole, its graphical arrangement having been arrived at along the way towards completion. A note that says »Document of travels without clear purpose« gives an idea of the errant manner in which the book came together.

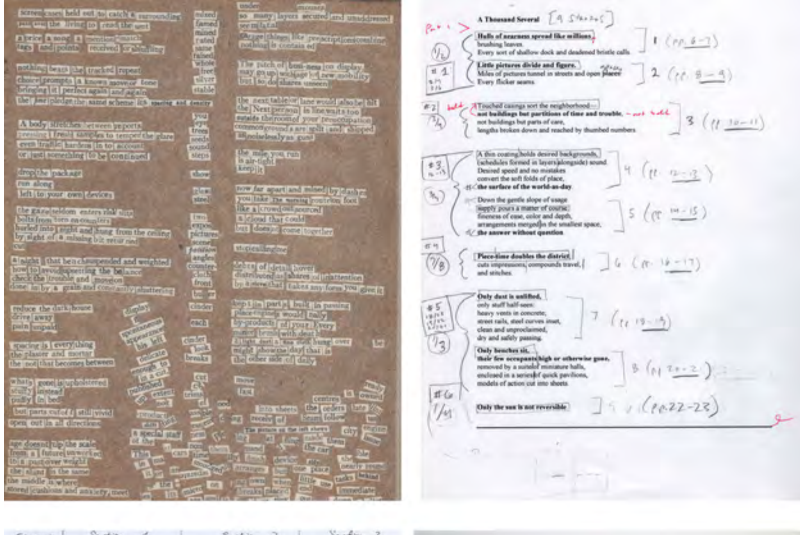
Freeman's final Table of Contents in the printed version of the book provides another account of the history of the book's production and conception over time. [Figure 1] The fiction of a ›Table of Contents‹, that it announces the interior of the book at the outset, is exposed in Freeman's palimpsestic drawing, with its many crossings out and rewritings. The artist's shifting focus, rethinking and reworking, are all marked. But the reasons that motivated the changes and decisions are not present. We are able to see *that* the history unfolded, but must guess at the rationale. Because the book itself is so rich, readings of its interlocking themes, phases, shifts of time, place, and topic are manifold. The complexity of the pages offers plenty with which to engage, formally as well as semantically. Within a standard analytic or descriptive bibliography the structure, the print runs, the binding and paper choices could all be described. But conceptual frameworks and personal motivations could not.

The many notes, production instructions, and conceptual reflections comprise the larger meta-bibliographical framework essential for a critical reading of the work. Other details available only through conversation and personal knowledge, are fully bibliographical. They describe the book as it emerges in a complex creative process and they constitute the larger field of its path from initial impulse to completion.

2 Emily McVarish, A Thousand Several (2011)

Many of Emily McVarish's works have been concerned with how private communications and personal technologies have created incursions into public space. *A Thousand Several* was triggered by a personal memory that arose in response to seeing a bench in a park in London. The associations the object provoked were not available in any sense to view at that moment or any other. But the notion that a kernel of private experience could cut out a section from public space struck McVarish with emotional force. The term she used to describe the effect was that the trigger ›parcelized‹ the space. The sense of a cut-out fragment galvanized her to consider what happens to such fragments, to the compartmentalized pieces of public-private space. A sentence in the final version of the book expresses this realization by stating »No index stores the cuttings.«

From this initial experience, *A Thousand Several* began to take shape in a dialogue of conception and production. The graphic features of the work are, as in Freeman's case, very much signature elements of McVarish's process. Silhouetted and outlined figures, halftone printed images of the same figures, and patterns of text and rule organize the pacing and development of the work as a whole. These formal elements are familiar in other works by McVarish—*Was Here* (2001) and *The Square* (2009) come immediately to mind—even if they are used differently in each project. The point is that a critical reading of *A Thousand Several* lends itself readily to an understanding of the interplay of technology, personal and public space, and the specific quality of contemporary interpenetration of the interior and exterior life that is at once on view and hidden. The very ›sever-ing‹ that occurs in the *Sever-al* of the title calls constant attention to the cuts that connect and disconnect these compartmentalized realms. But the trigger incident would not be apparent, or recoverable, from the book, nor is it essential for a reading of the work. McVarish usually keeps personal information private, and the figures in her pages are not individuals with whom she has a personal connection, even when they stand in for intimates or friends.



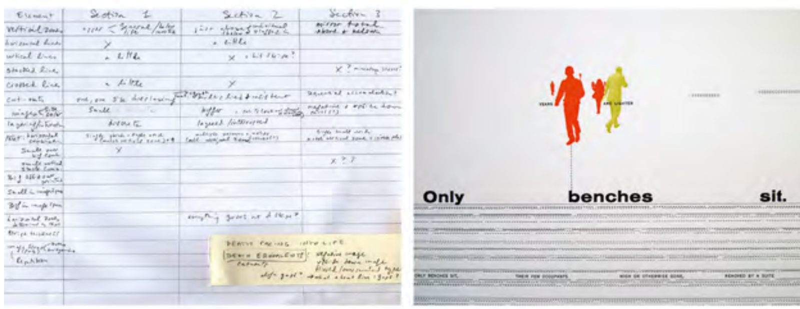


Figure 2: Emily McVarish, A Thousand Several, Production/conception materials: Upper left, early note for the project; upper right, the text composed; lower left, tabulation of positions for texts in the layout; lower right proofs with rule and figures.

In a note written before she began the project, McVarish paired the terms ›memory‹ and ›perception‹ followed by the phrases »current perception / crushing / exploding capsules of the past / pain.« The gestation process began with an elaborate act of textual composition. In this first step, she wrote and typeset textual strings, then cut them up, almost word by word, to make a textual composition. [Figure 2] This tedious process slows down the composition to a point of intense focus, segmenting and isolating each word, before chunking it into spreads. The book becomes a way to re-shuffle the text, a site of iterative refrains and amplification through repetition. When the text

achieves its final, or near-final, form, she reformats, and begins to organize a layout, allocating phrases to pages. The careful process of excision through which the text gets edited is only apparent in the worksheets. By the time the full text is set, various elements are eliminated. This is the creative process, and no explanation is given or required within the final book. The work takes its shape through a process of craft. But the attention to editing shown in the intermediate stages disappears as the text becomes finalized. No description of its final physical features would be sufficient to recover the thought process by which certain words fall away and others remain. We have to see these pasted pages of texts to observe the way the text emerged.

After chunking the text (using a digital font for the mockup) McVarish works on the layout, organizes the distribution of the text across the openings and sequences. [Figure 2] The thumbnails do not show any images at this stage, just the structured pattern of rule that organizes the horizon of the page. A note to herself contains an instruction, »Choose phrase for each spread / design into word image etc.« And another note tells her to »Recombine aligned phrases.« The design is slowly emerging in these reflections and instructions. Not fully formed from the outset, the layout came bit by bit as she worked the materials. She tabulated selected recombinations, each marked to indicate its place in a sequence. The order of the text emerged from the process. Phrases recur. For instance, »only benches sit« comes back multiple times with its haunting suggestivity, as a headline, an inline statement, and as a text set vertically below a field of rule. At this point, she is working with metal type in the shop and pulling proofs. Certain phrases are set free from their original context, previewed, and then let loose as fragments. This structure, fugue-like in some regards, allows the pages to function as fields rather than strictly sequential openings even if they play off each other in order, with their echoes and repetitions, absences and placeholders.

The images are similarly decontextualized, lifted from scenes to become icons. The unawareness that is characteristic of people talking on the cellphones, the leitmotif of the figures, is reinforced by having them isolated. Using photographs taken on her own phone, McVarish manipulates the images through a sequence of steps to create color separations, silhouettes, and outlined versions of the figures. They occupy a space between the personal and the public, individuated but part of an anonymous or at least unidentified flow of random encounters.

One of the production aspects of this book that resonates with Freeman's *MuzeLink* was that McVarish began printing before the book was fully de-

signed. Giving herself space for improvisation and innovation as she went along was a way to create what she termed a »drama graph.« The point was to ›think compositionally‹ in the process of making, expressing the topic of text graphically. She ran print tests with the metal rule, playing with the way the central ›stripe‹ in the pages looked. She made notes on the ways the cut-out images became »the thing attached to the ghost of the surrounding« and how blown-up details might be printed. Type and rule tests to assess different tonal values of ink were done directly on the press, at the shop, as material execution and exploration. Some fonts were dismissed, some approaches discarded. One pattern of ›plaid‹ produced through overprinting was also set aside even as all of these trials helped set the print sequence for final production.

As the various trials and experiments continued, a more formal structure was tracked in a table. [Figure 2] This conceptual game plan gave coherence to the whole, so that the rate of transformation and the forces of continuity were in balance. Having worked out various design and production issues in the shop, McVarish then took these designs into a digital platform for production of the halftone images as polymer plates, working with elements laid out on a long table as part of the vision of the whole. Multiple color tests playing with CMYK substitution led back to the press and ink experiments. The back and forth between physical and digital production methods allowed a certain fluidity between conception and production rooted in actual attention to the way the final work would be created.

In her final statement about the book, written after the printing was completed, McVarish emphasizes the way the work »lends the tangible forms of relief printing and die cutting to experiences of social and subjective discontinuity that mark everyday life in networked public space.« The sentence is clear. The ideas are distilled. The commentary frames and also indexes the work, points to it and provides a comprehensive approach to reading and engagement. ›Reminders of loss‹ continue to surface in the severed fragments and outlined forms that populated the book. But the statement cannot recollect the pages of collaged text fragments that were essential to the original composition, nor does it show us the color tests, the path by which the decisions about ink, about rule, about placement on the page came to structure the work throughout. These features belong to the distributed bibliographical material, the evidence that offers material witness to the creative process. These are the meta-bibliographical elements, the conceptual, intellectual, and personal backstory of the composition.

3 Felicia Rice, Enrique Chagoya and Guillermo Gómez-Peña, Codex Espangliensis: From Columbus to the Border Patrol. (1998)

Both McVarish and Freeman work with highly personal material, presented with various degrees of remove and abstraction. Both draw on their individual experience as a crucial aspect of the impetus towards a project. Neither thinks of themselves as a publisher in relation to their artist's books, and the creative practice is a site of authorship and original thought, not a process of bringing someone else's work into being. For the final case study, the notion of publication plays a central role, as that is the way Felicia Rice thought about her work as artist, designer, printer, publisher at Moving Parts Press at the time of the making of this book. Though the same tasks need attention in the work of all three artists—bringing the book into being materially, conceptually, and intellectually through elaborate processes that connect production and conception—Rice's process began with her explicit commitment to her role as a printer and publisher.

When she began her work as a printer, learning from the nearly legendary William Everson in Santa Cruz in the 1970s, she had an unusual initiation into the craft and techniques of the shop. Her appreciation of material—the literal stuff of type, rule, reglets, and fonts—all begin with that initial experience, now deepened by more than four decades of hands-on experience. Like McVarish and Freeman, Rice is very much a printer, and thinks about design from a production standpoint. She understands the implications of decisions about mixing words and images on a page, the choice to use color and multiple runs, and to print on a particular Mexican bark paper in this project. As in the case of the other two books already discussed, the choices made along the way disappear in the final outcome. The meta-aspect of bibliography at work here is meant to suggest that the description of a work benefits from having other information than that which can be obtained from physical observation or description.

The *Codex Espangliensis* is richly layered, thick with images from popular culture, traditional Mexican sources, and historical ones as well. [Figure 3] Many are modified and reworked into contemporary commentary form—traditional Mayan figures are driving an army tank, Superman stands with crossed arms next to a scene of ceremonial violence, and so on. The hybrid pastiche of the images is graphically striking. Bold forms, heavy contrast of

dark and light space, the forceful collage and compositional strength of the images with their mordant postcolonial commentary is everywhere. Nothing is subtle, nothing is understated. The statements about the politics of displacement of indigenous peoples in the ›New World‹ are unmitigated by any softening of tone or impact.

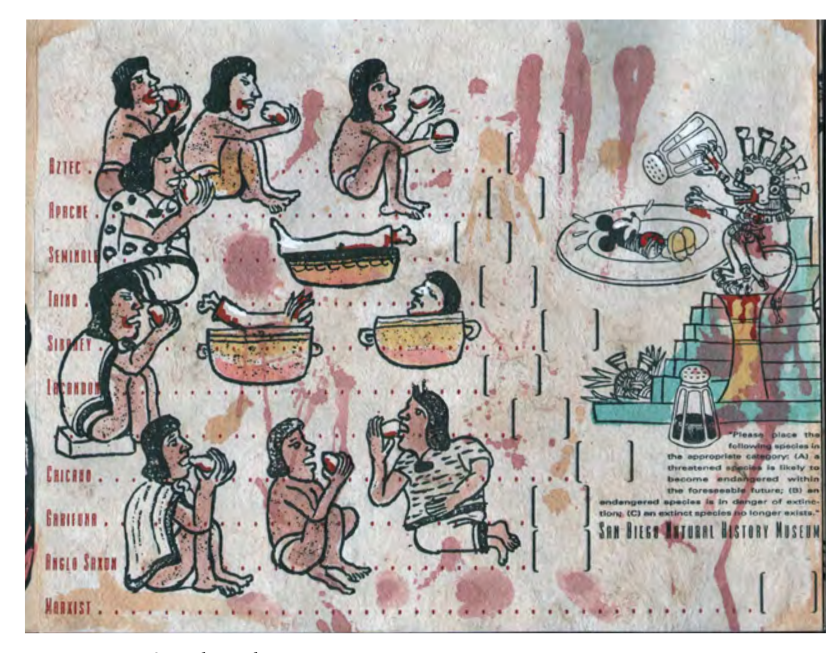


Figure 3: Page from the Codex

Rice began the project in about 1993. She had been teaching at University of California, Santa Cruz and publishing broadsides of writers working on the campus. Her contacts allowed her to provide students the opportunity to work with visiting writers and artists on broadsides. This was publishing, not self-expression. Her work helped bring this community into focus through these publications, giving it visibility and coherent identity.

She developed a connection to the Chicano community, and subsequently published various editions in the Chicanx/Latinx Series of Moving Parts Press. On the suggestion of Francisco Alarcón, whose homoerotic poems *De Amor Oscuro* (1991) she had published along with her own prints, she went to an event at the Mission Cultural Center in San Francisco to talk with artists Guillermo Gómez-Peña and Enrique Chagoya about doing a book. In the

midst of a busy reception, they accepted her proposal to do a book and began working immediately. That was 1993.

The collaboration was limited in some ways and also very open in others. Chagoya supplied highly detailed finished boards, camera ready, and his work took three years. Relations were cordial and Rice visited his studio a few times in the interim period. Once the boards were finished, he sent the original artwork in the mail to her as a stack of fifteen mechanicals (artwork ready for photographic reproduction) without any fixed or set order. This was in 1996. The texts came from Gómez Peña, also as a sheaf of unordered performance materials he had previous published. The only condition that Chagoya put on the project was that it be printed on *amate* paper, the Mexican bark paper that is a traditional material for codex books. The paper turned out to be very brittle, and Rice ended up having to back the sheets for the entire edition with a strong, flexible, Japanese tissue.

Rice had full license from the artists to paste the project up in whatever sequence and form that she liked. Neither Peña nor Chagoya intervened, and making the book was her contribution to the collaboration. She crafted a connection between the images and the texts, and wove a narrative that made them work in a sequence. The writer and the artist knew each other very well, but each simply put material into her hands. Rice created a coherent organization that respected both artist and writer while also being her design and print production.

Unlike Freeman or McVarish, Rice wanted to have the project fully designed before she began printing. In this instance, the work on the press was well-planned execution, not innovation. To sequence the text and images, she scanned the materials and developed a long frieze that orchestrated the flow of the whole. She needed to be able to handle the parts, cut them up, and arrange them physically into a layout. Once she had the final layout, she had photo-engravings made and printed from these plates. The formative phase of the production was in the composition of the pages and spreads, the merging of texts and images produced independently, and the choice of type and setting—all major points of aesthetic decision-making.

The actual printing posed certain challenges. The *amate* paper was soft and registration was difficult, as was getting the kind of fine print, precise, letterpress impression that she had been trained to produce. The basic edition was printed in black and red, and five copies were then hand painted. The two collaborators, whose contributions had made the book possible, had an enthu-

siastic response to the final outcome. They appreciated the creative feat of design and production that Rice had completed.

Rather than recovering her process through mock-ups, layouts, and press tests, I got information about this meta-bibliographical dimension almost entirely from conversations with Rice. This back story does not appear in the book in any form, and yet, it is invaluable for understanding the work. In a commentary produced by Jennifer González about the *Codex*, the emphasis is on the border politics of the work—in its formal properties as well as its contents.[4] By »unraveling the formal outlines and delimiting vocabularies that separate visual images from spoken-word performance, book arts, and typography« she says that the work enacts various boundary crossings in its production. The ›imaginary and ideological cartography‹ of the fully realized volume is the outcome of Rice's bricolage, the knitting together of the related by disparate parts into what González rightly calls »a structured narrative and layered iconographic system.« The graphical strength of Chagoya's work and the tone of Gómez-Peña's voice are in vivid focus as they take ›liberty with many sacred sign systems‹ but Rice's vision is what moved the project from boards and texts to a book format. Hers was the orchestrating force.

The way this work came into being would not in any sense be available without Rice's recollections and descriptions. Her telling of this tale is a meta-bibliographical contribution, one that frames the work through information that would otherwise be missing, unavailable, not present in the physical object or recoverable from it.

One last important point is that nothing in standard bibliographical approaches allows for the connections between one work and another. The *Codex*, in Rice's view of her work, anticipates the fuller expression that was the outcome of a seven-year collaboration that followed, *Documentado/Undocumented: Ars Shamánica Performática,* published in 2014.[5] This elaborate book object extended some of the processes of collaboration and thematic exchanges among cultural traditions into a performance space for which the book object provides a foundation and documentation. Rice considers it a turning point in her development as an artist, and publisher, and though the *Codex* can be seen, retrospectively, as anticipating this later work nothing in the ini-

4 Jennifer Gonález: »CODEX ESPANGLIENSIS. Critical Commentary«. On: Moving Parts Press, https://movingpartspress.com/publications/critcom.

5 For a detailed portrait of this work and multi-faceted documentation, see: https://docundoc.com/.

tial publication determined that this would be the case. Connections within the work of an artist, and to the communities of practice in which they are embedded, provide the social and intellectual frameworks for understanding many dimensions of these objects.

4 Conclusion

The choice of these three books, while not arbitrary, was not predicated on a sense that they are uniquely suited to the task of demonstrating principles of a meta-bibliographical method. They were chosen because each resonates with me in particular ways—personally, aesthetically, intellectually—as objects of complex and successful book art. But they also allow for very different principles of a meta-bibliography to be articulated. The raw materials of a project, the phases of testing, proofing, and trying things out to arrive at solutions are put into the final production offer evidence of thought processes. These materials—the pasted-up sheets of word-by-word text from McVarish, the instructions for PMS colors and printing sequence set by Freeman as a task list for work, the memories of Rice about her initial encounter with Gómez-Peña and Chagoya—are all information that is external to the book in its finished form.

For a meta-bibliographical method to work, its fields need to be clearly delineated. This is meant, as stated at the outset, as a heuristic, not a rigid or formally structured approach. Here are the elements of the meta-bibliographical field:

- material studies (including things put aside, excluded, or eliminated, such as alternatives to paper, binding, or ink),
- printing tests and press proofs,
- dummies,
- thumbnail sketches,
- notes by the artist to themselves,
- prints from digital and photographic experiments,
- layouts and production instructions,
- verbal documentation of the process.

Each of these categories can be used to define a descriptive field. They are the thought-work of intellectual creativity. They are the documentation on which a critical study of a book might be based. They are not the materials that are

elaborated by descriptive bibliography, with its emphasis on physical features and form, nor analytic bibliography, with its attempts to recover the history of production in strict material terms. Meta-bibliography engages with the *conceptual gestation* of a work, that mysterious but very material process through which an idea becomes a manifestation, and attempts to go beyond the understanding of a book as a physical form, and instead, grasp some of its ineffable, essential, features as *an aesthetic object coming into being*. This approach offers the possibility of attending to conceptual work as well as material production as an essential aspect of a book as an aesthetic, cultural, and historical object.

Daniel Fleuster

Buch-Text-Relationen und sekundäre Semantisierung

Mediensemiotische Überlegungen zu Buchästhetik

1 Medientheoretisches Präludium

Buchästhetik und literarische Ästhetik sind, so könnte man meinen, voneinander kategorisch unabhängig: Ein Buch kann harmonisch gestaltet sein, ohne dass der dadurch formierte Text literarisch wäre – umgekehrt kann ein Text, sofern dieser überhaupt im Buch instanziiert wird, literarisch sein, ohne dass das Buch im beliebigen Sinne ästhetisch gestaltet wäre. Es ist indes ein Irrtum, das Buch aus der Betrachtung textueller Bedeutungsorganisation grundsätzlich auszuschließen. Textualität, ob literarisch oder nicht, muss inhärent mit Medialität und Materialität verschränkt gedacht werden – zumindest dann, wenn Medien in recht allgemeinem Sinne als Realisierungsinstanzen für semiotische Einheiten verstanden sind und der Textbegriff noch einen Differenzierungswert aufweisen soll.[1] Weil Medien als Kontaktstellen der Kommunikation je eigene materielle semiotische Systeme ausbilden, die neben anderem Rezeptionsbedingungen determinieren, indem sie physi(kali)sche Gegenstandsdimensionen ausprägen und infolgedessen bestimmte Sinneskanäle affizieren, geben sie Konfigurationsbedingungen von Zeichenformationen und die Möglichkeiten kodierter bzw. kodierender Modulation in kon-

1 Siehe dazu etwa Andreas Kablitz: »Theorie der Literatur und Kunst der Interpretation. Zu einigen Blindstellen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung«. In: *Poetica* 41.3–4 (2009), S. 219–231, hier insb. S. 228.

kreten Kommunikationsakten bzw. -objekten vor, deren Kenntnis – neben dem Wissen über die verwendeten Kodes[2] – für das Gelingen des Kommunikationsakts prinzipiell notwendig ist. In der wechselseitigen Konstitution von Signifikat und Signifikant[3] (ohne Ausdruck kein Inhalt, ohne Inhalt kein Ausdruck) verbirgt sich simultan das Phänomen einer »konstitutiven Wechselseitigkeit von Medium und Form«[4] und somit via Transitivität von Medium und Inhalt: »Man muss Formen wie Inhalte als Hervorbringung jeweils spezifischer Medien […] begreifen. Die jeweilige Form trägt die Spuren der sie konstituierenden Medialität unhintergehbar.«[5] Ihr Zurücktreten hinter die zum Ausdruck gebrachten Inhalte, der »Entzug der Medien in ihrem Vollzug«,[6] ändert daran freilich nichts. Jedes Medium präfiguriert Realisierungsbedingungen von semiotischen Einheiten durch die Voraussetzungen seiner je spezifischen Materialität. Dadurch generiert es einerseits Restriktionen, andererseits Freiheitsgrade der Gestaltung, die weit über seine Basisfunktion, die Manifestation von Einheiten eines primären Zeichensystems, hinauszugehen und medienästhetische Formen zu prägen imstande sind. Derartiges Semantisierungspotential scheint in der Beobachtung von je unterschiedlichen, einzel-

2 Vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, S. 245; vgl. Hans Krah: »Kommunikationssituation und Sprechsituation«. In: Ders. u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3. Aufl. Passau: Karl Stutz, 2013, S. 55–85, hier S. 60; vgl. Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Übers. v. Günter Memmert. München: Fink, 1987, S. 76f.

3 Vgl. Algirdas J. Greimas: *Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übers. v. Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg, 1971, S. 5; vgl. Louis Hjelmslev: *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. Übers. v. Rudi Keller u.a., München: Hueber, 1974, S. 53f.

4 Almut Todorow: »Intermedialität«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10: Nachträge A–Z*. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 2010, S. 399–410, hier S. 400. Vgl. auch: Ludwig Jäger: »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis«. In: Arnulf Deppermann u. Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin u. New York: de Gruyter, 2010, S. 301–323, hier S. 314; Jan-Oliver Decker: »Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik«. In: Martin Endres u. Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 79–95, hier S. 81; Georg Christoph Tholen: »Medium/ Medien«. In: Alexander Roesler u. Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2005, S. 150–172, hier S. 153.

5 Jürgen Fohrmann: »Der Unterschied der Medien«. In: Ders. u. Erhard Schüttpelz (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 5–19, hier S. 5.

6 Sybille Krämer: »Epistemologie der Medialität. Eine medienphilosophische Reflexion«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 67.5 (2019), S. 833–850, hier S. 834. – Siehe auch Fohrmann: »Unterschied der Medien«, S. 6f.

medial konstituierten Formen relativ zu einem (postulierten) gemeinsamen Inhalt auf, wie überhaupt die Beobachtung von Medialität erst durch Dysfunktionalität,[7] im Vergleich bzw. der Differenz zwischen Medien[8] möglich wird. Exemplifiziert anhand der beiden Sprachmedien: Die stimmliche Realisierung von Sätzen unterscheidet sich eklatant von deren schriftlicher Manifestation – und das nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie je verschiedene Sinneskanäle adressieren. Wo Intonation (Prosodie) zum bedeutungsprägenden Bestandteil der Äußerung werden kann, indem Lautstärke, ironischer/ernsthafter/… Tonfall, Stimmqualitäten usf. den denotativen Gehalt der Sätze modulieren und interpretieren, vermag Schrift dem gleichen Satz durch Typographie, Schriftgröße, Ordnung der Inskriptionen in Horizontalität/Vertikalität, exponierte Stellung relativ zu anderen Textblöcken usw. ganz eigene Bedeutungskomponenten zu verleihen. Nicht nur aus diesem Grund muss eine »Philosophie der Sprache« (aber auch eine Literaturwissenschaft), »die den Unterschied der Medien Schrift und Stimme für die Gebrauchsmöglichkeiten von Sprache ausblendet, […] unzureichend«[9] bleiben. Literarische Kommunikationsprozesse fußen also einem medialen Gestaltungspotential auf, das eine materielle, d. h. sensorisch wahrnehmbare Realisierung von Signifikanten definiert und je nach individueller Ordnung Semantisierungsprozesse initiiert, deren ›Ausdrucksmaterial‹ auch abseits der Kategorie der Sprachlichkeit (wo Literarizität meist verortet wird), also über als *parole* klassifizierbare Objektebenen hinausgehend, in das textuelle Bedeutungsgefüge eingebettet ist.

Nun gehört dem Kerngeschäft der Literaturwissenschaft nach wie vor die Textanalyse an, d.h. die Rekonstruktion der semantischen, poetischen Organisation dessen, was man Literatur zu nennen pflegt.[10] Werden Texte im

7 Vgl. Krämer: »Epistemologie der Medialität«, S. 835.

8 Vgl. Fohrmann: »Unterschied der Medien«, S. 6f.

9 Krämer: »Epistemologie der Medialität«, S. 847.

10 Vgl. Michael Titzmann: *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. 3. Aufl. München: Fink, 1993, S. 18. – In Anbetracht der Tatsache, dass (so gut wie) alle weiteren literaturwissenschaftlichen Untersuchungsbereiche einerseits der Identifikation von Elementen einer Gegenstandsklasse (Text bzw. Literatur), andererseits textanalytisch gewonnenen Erkenntnissen und deren Abstraktion zu gewissen Kategorien (Motive, Sprachmuster, Handlungsschemata usw.) auffußen, dürfte deutlich werden, dass die Berücksichtigung der je spezifischen medialen Beschaffenheit und ihre Semantisierungsfaktoren nicht nur auf Einzelmedien gerichtete Interessenlagen bespielen. Das gilt insbesondere auch dann, wenn ›Umgebungsbedingungen‹ dieser Objekte – synchrone zeithistorische Verbindungen, diachrone geschichtliche Längsschnitte, Produktions- und Distributionsmechanismen, Rezeptionskonventionen usw. – in den Fokus geraten:

Sinne einer absoluten Minimalbedingung als Konglomerate von Zeichen betrachtet, erlauben die vorangegangenen Überlegungen zwei Schlussfolgerungen: (1) Medialität und Materialität sind notwendige Bedingungen von Textualität und (2) eine an der Bedeutungsorganisation von Literatur interessierte Analyse bedarf der Berücksichtigung auch solcher Semantisierungsfaktoren, die abseits von oder in der Interaktion mit sprachlicher Realisierung qua medialer Beschaffenheit Einfluss nehmen. Die Materialität von Kommunikationsobjekten konstituiert unabdingbar ein Spektrum an Gegenstandsdimensionen, die potentiell sekundär semantisiert als Signifikant für ein Signifikat dienen können und in semiotischer Interdependenz zu den vermeintlich ›eigentlichen‹ Inhalten stehen. Mit einer einschlägigen Implikation für die Literaturwissenschaft, weil die Textanalyse, wie Michael Titzmann postuliert, »davon ausgehen [muss], daß alle wahrnehmbaren ›Text‹-Daten bedeutungstragend/semantisiert sind.«[11] Überall dort, wo ein Mitteilungswert der Form eine Rolle spielt, bedarf es der Beachtung medialer Konstitutionsbedingungen dieser Form. Und dazu zählen auch die Realisierungsdimensionen von semiotisch erzeugtem Sinn, die dem Buch als Medium zukommen: »Die Berücksichtigung der spezifischen Buchförmigkeit von Literatur ist nicht etwas, das unterschiedlichen historischen Erkenntnisinteressen anheimgestellt wäre, sondern etwas, das die spezifische Gemachtheit von literarischer Textualität in ihrem Kern betrifft.«[12] Zumindest, falls Literatur im Buch manifest wird.[13]

Erst die Identifizierung des Objekts (bzw. einer Objektklasse) und Methoden der Eigenschaftsfeststellung ermöglichen eine Öffnung der Analyse für jene systematischen Zusammenhänge, in die ihr Untersuchungsgegenstand eingebettet ist.

11 Ebd., S. 191.

12 Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1850*. Göttingen: Wallstein, 2018, S. 16.

13 Der Erwähnung wert sind in dieser Hinsicht Bemühungen um die grundsätzliche Reduktion von Literatur auf das Buch bzw. die Schrift: Siehe etwa die Postulate Torsten Hahns (»Drucksache. Medium und Funktion der Literatur«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), S. 435–449), der das »Primärmedium der Literatur als *Buchdruck*, also technisierte[] Schrift, die auf die Buchform abzweckt« (ebd., S. 437 [Herv. i. Orig.]), definiert, um sodann moderne Literatur zu bestimmen als »erstens an den Druck und das Buch gebundene Kommunikationsform, die, zweitens, den Automatismus der Sinnproduktion unterläuft und so irritiert« (ebd., S. 446). Ähnlich radikal bindet etwa auch Bernhard Metz den Textbegriff an Schrift, vgl. Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zu Literatur*. München: Fink, 2020, S. 17f. – Analoges zum Verhältnis von Literatur und Schrift findet sich bei Harmut Günther: »Literatur und Schriftlichkeit«. In: Ders. u. Rainer J. Kaus (Hg.): *Was ist Literatur?/What is literature?* Berlin: Frank & Timme, 2017, S. 185–200, hier S. 191 u. S. 196f.

Die anfängliche Behauptung wäre also zu präzisieren: Buchästhetik und literarische Ästhetik sind zwar voneinander kategorisch unabhängig – aber sie können miteinander in Verschränkung treten. Eine solche Kopplung lässt sich in mindestens zweierlei Sinne verstehen: Als Präsentation von Literatur durch ein stimmig gestaltetes Buch, in dem »alle Buchteile wie Titelei, Textteil und Anhang sowie Einband und Schutzumschlag harmonisch zusammenpassend konzipiert«[14] sind, einerseits. Zu dieser Ausprägung gehören auch programmatische (und problematische)[15] Forderungen nach Form-Inhalt-Entsprechungen. Obwohl die Frage, warum und unter welchen Umständen eine solche Gestaltung als ästhetisch anzusehen ist (was es eigentlich heißt, wenn derart unterschiedlichen Gegenstandsdimensionen eine Harmonie nachgesagt wird und welche Kriterien dafür Geltung beanspruchen dürfen), so valide wie spannend ist, wird es im Folgenden nicht oder nur am Rande darum gehen. Denn der andere Konvergenzpunkt liegt dort, wo das Buchmedium mit dem dadurch realisierten Zeichengefüge in eine Relation tritt, die als diese Relation semantisch produktiv wird, wo buchhaft initiierte, sekundäre Semantisierungsprozesse vorliegen, wo also, mit anderen Worten, Materialeigenschaften des Buches zum integralen Bestandteil eines semiotischen Geflechts verwoben und seine Artikulationsmöglichkeiten zum strukturierenden Prinzip textueller Bedeutungskoordination werden. Um diesem Phänomen nachkommen zu können, bedarf es gemäß dem angeführten Argument einer medientheoretisch sensibilisierten, semiotischen Modellierung des Buches – trotz vielversprechender Ansätze und einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Mediensemiotik erstaunlicherweise nach wie vor ein Desiderat[16] –, die sowohl

14 Hubert Blana: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. 4. Aufl. München: Saur, 1998, S. 120.

15 Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 146f.

16 Einer der wenigen Versuche, das Buch in semiotischer Hinsicht zu modellieren, stammt von Franziska Mayer: »Zur Konstitution von ›Bedeutung‹ bei der Buchgestaltung. Aspekte einer Semiotik des Buches«. In: Wolfgang Lukas et al. (Hg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2014, S. 197–215. – Mayers Überlegungen richten sich primär auf die Buchgestaltung als Rezeptionssteuerung durch paratextuelle Elemente (v.a. Umschlaggestaltung), also auf das Buch als »Metazeichen« im Sinne einer »Gebrauchsanweisung für das primäre Zeichen, den Buchtext« (ebd., S. 201), was v.a. Gattungszugehörigkeit und eine antizipierte Erwartungshaltung eines Lesepublikum relativ zu Verlagsstrategien betrifft. Trotz einer gehaltvoll entfalteten Wechselseitigkeit von ty-

seiner materiellen Beschaffenheit als auch seinen Verfahren der Zeichenorganisation Rechnung trägt (Abschnitt 2). Schließlich ist eine Einbettung derartiger Betrachtungen in ästhetische Fragestellungen sowie eine Rekonstruktion der Typen und Verfahren sekundärer Semantisierung gefordert (Abschnitt 3). Ein Argument ist hier bereits anzubringen: Ästhetik hat, in welcher Weise auch immer (und nicht nur etymologisch), mit Sinneswahrnehmung zu tun. Zwar darf man die wirkungskonstitutiven Mechanismen nicht mit der Wirkung verwechseln – wenn man aber Ästhetik in den Blick nimmt, wird die Beschäftigung mit materiellen Aspekten von Gegenständen unvermeidbar sein.

2 Zum Verhältnis von Buch und Text – im Sinne der Schrift

Um das mediale Organisations- bzw. Leistungsvermögen des Buches zu erfassen, sind zunächst Bedingungen an dessen Beschaffenheit zu stellen, die seine Beobachtung erlauben. Das gestaltete Buch zeichnet sich dadurch aus, dass es i) eine geheftete/gebundene Menge von Seiten aufweist (und in diesem Sinne »als Raum gestapelter Flächen«[17] betrachtet werden kann), die ii) von einem Einband umschlossen sind, iii) nicht von einer Beobachtungsinstanz simultan in Gänze betrachtet werden können, ohne die Heftung/Bindung aufzulösen, sowie iv) prinzipiell mit solchen Zeichentypen versehen sind (oder versehen werden können), die infolge der Ausdruckssubstanz durch die Manipulation von Flächen (Auftragung, Einkerbung, Einstanzung und dergleichen) eine Gestalt erhalten können; »seiner Funktion nach ist es Informationsspeicher, in dem mittels graphischer Zeichen (Schrift und Bild) Wissen, Kenntnisse und Vorstellungen aus allen Bereichen des menschlichen Seins [...] verbreitet werden.«[18] Die Variabilität des konkreten Objekts ist ein Faktor, der sich

pographischen Dimensionen und Textsemantik am Beispiel Stefan Georges (ebd., S. 209f.) fehlt hier sowohl eine theoretische Ausformulierung als auch eine Kategorisierung der grundlegenden Mechanismen, die eine semantische Interaktion zwischen materiellen Aspekten des Buches und das darin manifeste Zeichengefüge erzeugen können.

17 Monika Schmitz-Emans: »Buch-Literatur«. In: Dies. (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2019, S. 43–84, hier S. 57.

18 Stephan Füssel: »Buch«. In: Klaus Weimar et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A*-G. Studienausgabe. Berlin u. New York: de Gruyter, 2007, S. 259–263, hier S. 259.

hier nur bedingt berücksichtigen lässt, es sei lediglich angedeutet, dass mit Pop-Up-Büchern[19], ausfaltbaren Seiten, unkonventionellen geometrischen Anordnungen und Formen des Buchblocks (z.B. der *codex rotundus* in Hildesheim oder idealisierte herzförmige Seiten), mit der Manipulation der Fläche selbst, etwa durch Einfärbungen, wie sie seit der Spätantike in Form von zugegebenermaßen seltenen Purpurhandschriften vorliegen, mit der farblichen und gegenständlich-bildlichen Gestaltung (Buch(unter)schnittmalerei) oder anderen Verzierungen des Buchschnitts u.v.m. weitaus mehr Gestaltungsvarianten existieren, als sich an dieser Stelle thematisieren ließe. Abgrenzungskriterien gegenüber anderweitiger Schrift- oder Bildkommunikation sind indes, aber auch das muss anderen Untersuchungen vorbehalten bleiben, gewissen Schwierigkeiten unterworfen.[20] Dem oben formulierten Erkenntnisinteresse verdankt dieser Abschnitt seinen Fokus auf die buchmedial vollzogene Organisation von Text, für die mindestens vier Aspekte einschlägig sind: R1) Textuelle Beschaffenheit, R2) Fixierung und Abschluss, R3) Bündelung und Segmentierung sowie R4) Intermediale Relationierung.

R1) Im Buch ist Text realisiert als Schrift. Anders gesagt: Das Buch manifestiert Text als spezifisch geordnete Menge von Inskriptionen, die einerseits über ihre Notationalität[21] lesbar werden, andererseits über semiotische Kodes mit einem semantischen System – für gewöhnlich natürliche Sprachen und deren Variationen wie Interferenzen, aber ggf. auch spezialisierte Kodes, wie sie etwa in der Mathematik zirkulieren – korreliert sind. Freilich ließe sich auch umgekehrt argumentieren: Texte[22] bedürfen eines Objekts, das Flächendimensionen aufweist, sei es eine Wand, ein Stein, ein Bildschirm, ein Blatt Pa-

19 Beispielhaft angeführt sei Edgar Allan Poe: *The Raven. A Pop-up Book*. Designed by David Pelham and Christopher Wormell. New York: Abrams & Chronicle, 2016.

20 Vgl. Ursula Rautenberg u. Dirk Wetzel: *Buch*. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 8f.

21 Dazu ausführlich Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übers. v. Bernd Philippi. 8. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, insbes. S. 128–151. Der Inskriptionsbegriff sei in Goodmans Sinne – also an seine Konzeption von Marke und Charakter sowie die entsprechenden Anforderungen an deren Verhältnis gekoppelt – verstanden (vgl. ebd., S. 128f.). Das Feld der Schriftbildlichkeit öffnet sich übrigens erst dort, wo Texte als Inskriptionen buchstäblich betrachtet werden. Für den Nachweis, dass (zumindest die lateinische Buchstaben-)Schrift Goodmans Anforderungen an Notationsschemata erfüllt, siehe Martin Fischer: »Schrift als Notation«. In: Peter Koch u. Sybille Krämer (Hg.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenberg-Verlag, 2009, S. 83–104.

22 Jetzt und im Folgenden sei der Ausdruck »Text« zur Einsparung des Attributs als schriftlicher Text verstanden.

pier o.a. – und Bücher stellen gleich mehrere Flächen in Form von (Doppel-)Seiten zur Verfügung. So oder so kommen Texten grundsätzlich *schrift*medial bedingte Merkmale zu, die der *buch*medialen Strukturierung als zu organisierendes Material, als operationalisierbare Dispositionen zur Verfügung stehen. In Form von Inskriptionsmengen konstituieren Texte eine Gestalt, d.h. »eine visuell wahrnehmbare distinkte Figuration, die nicht (zugleich schon) Zeichen ist«,[23] aber unter gewissen Umständen durchaus als Signifikant für ein Signifikat dienen kann, wovon nicht nur, aber populär, das Figurengedicht beredtes Zeugnis ablegt. Diese Schriftbildlichkeitsdimension[24] erstreckt sich über die visuellen Eigenschaften der individuellen Inskriptionen (typographisch, kalligraphisch, chirographisch, auch hinsichtlich Farbe, Kontrast zum Untergrund und Größe) einerseits, ihre Flächenordnung[25] andererseits. Texte operieren infolgedessen im Spannungsfeld von (gestaltlichem) Sehen und (schrift-dekodierendem) Lesen, das wiederum an gewisse kommunikative Gelingensbedingungen gebunden bleibt.[26]

23 Andrea Polaschegg: »Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik«. In: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Inskriptionen*. Berlin: Akademie-Verlag, 2012, S. 245–264, hier S. 254.

24 Zum Theoriehorizont der Schriftbildlichkeit siehe die zahlreichen Arbeiten Sybille Krämers, etwa Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«. In: Dies. u. Horst Bredekamp (Hg.): *Schrift, Bild, Zahl.* Paderborn u. München: Fink, 2003, S. 157–176 oder Sybille Krämer u. Rainer Totzke: »Einleitung. Was bedeutet Schriftbildlichkeit?«. In: Krämer et al. (Hg.): *Schriftbildlichkeit*, S. 13–35.

25 Als Ordnungskriterien nennen Krämer et al. (»Einleitung«, S. 16f.) die Wiederholung von Markierungen auf einer zweidimensionalen Fläche, die Anordnung in Vertikale und Horizontale sowie ihre spezifische Ausrichtung relativ zu Rezeptionsinstanzen und schließlich Zwischenräumlichkeit (Trennung der Marken als Voraussetzung ihrer Identifizierbarkeit als Buchstaben). Als Parameter, der dort unberücksichtigt bleibt, wäre die Position der Inskriptionen relativ zur Flächenbegrenzung zu ergänzen.

26 Offenkundig setzt die Lektüre eine perzeptionsfähige Instanz voraus, die visuelle Informationen verarbeiten kann: Das Sehen ist, zumindest unter Ausschluss von Braille oder den Begriffskern strapazierenden Metaphorisierungen, notwendige Bedingung des Lesens. Der Übergang vollzieht sich systematisch betrachtet, also unabhängig von »wahrnehmungspsychologischen und konventionalisierten Routinen« (Wehde: *Typographische Kultur*, S. 172), in der Identifikation von Wahrnehmungsausschnitten als Inskriptionen, die Bestimmung der Ordnung dieser Inskriptionen (ihr Gerichtetsein) und ihre Zusammenfassung zu Mengen, u.a. unter Berücksichtigung »der Leerräume oder Zwischenräume, die Buchstabenketten voneinander trennen« (Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 138), die Zuordnung zu Mengen von Charakteren, die wiederum, relativ zu Flexionsregeln und syntaktischen Strukturen, Teile des (virtuellen) Vokabulars eines Zeichensystems darstellen. Die Notwendigkeit der Identifizierbarkeit von Inskriptionen und die Möglichkeit

R2) Bücher konstituieren unabhängig von einer vermuteten oder tatsächlichen Vollständigkeit des Textes eine materielle Abgeschlossenheit, eine positionale Invarianz der buchmedial formierten Inskriptionen. Selbst dann, wenn z.B. ein Kapitel eines bekannten Textes – etwa durch einen Druckmaschinenfehler – ausgelassen wurde, ist das Produkt nur noch unter physischer Manipulation zu korrigieren. Sieht man von physikalischen Verschleißerscheinungen, der Hinzufügung von Notizen durch Lesende, der Auflösung der Bindung oder der Entnahme von Seiten, eingeklebten Versatzstücke oder Bemühungen um die Tilgung der Zeichen ab, fixiert das Buch eine Signifikantenordnung, die zuvorderst das zweidimensionale Arrangement der Inskriptionen auf der Seite und die Reihenfolge der Flächen betrifft – die Buchstaben ›verrutschen‹ nicht beim Aufschlagen des Buches, die Seiten wechseln nicht ihren Platz: »Speicherungsvorgänge im Buch sind immer auch Festschreibungen.«[27] Das gilt indes für jede Seite des Buches. Sofern keine zerstörerischen Eingriffe statthaben, definiert es insofern auf Dauer gestellte Schriftzeichenpositionen, sei es deren Arrangement auf der Seite oder – via fixierter Seitenordnung – deren Sukzession. Abgeschlossenheit meint hier also sowohl die räumliche Invarianz von Inskriptionen relativ zur Seitenbegrenzung und zueinander, als auch die Festlegung einer Gesamtmenge, der sich höchstens noch durch Lesende bildlich-illustrierende oder (hand)schriftliche Elemente beigesellen. Dass ein Text als »invariantes System von Relationen«[28] ansprechbar wird, ist übrigens nur dort möglich, wo eine Unveränderlichkeit von Signifikanten garantiert werden kann. Aber das nur nebenbei.

R3) Nun ist die Organisation von Text bzw. Schrift auf Flächen kein ausschließlich dem Buch zukommendes Privileg, ebenso wenig die positionale Invarianz der Zeichen relativ zur Fläche, für die *mutatis mutandis* auch ein einzelnes Blatt Papier oder eine Backsteinmauer bürgen. Bislang ist in diesem

zur Charakterzuordnung stellt kommunikative Gelingensbedingungen an die Schrift: Ein hinreichender Kontrast zum Flächenuntergrund, die räumlich getrennte Setzung von Inskriptionen auf der Seite (man denke an die Auftragung einer Inskriptionsfolge an genau derselben Koordinate der Seitenfläche), eine hinreichende Gestaltdifferenz zwischen verschiedenen Buchstabeninskriptionen (man denke an gewisse Handschriften, in denen *a* und *d* nachgerade ununterscheidbar werden) usw. Damit ist keineswegs ausgeschlossen, dass solche Bedingungen zuweilen ästhetisch produktiv unterlaufen werden, gewissermaßen einen auf der Irritation und Störung fußenden Sinn generieren.

27 Rautenberg et al.: *Buch*, S. 5.

28 Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972, S. 87.

Bedingungsgefüge also das Buch als text- bzw. schriftrealisierendes Medium vorausgesetzt, aber noch nicht die grundlegende Organisation seines Zeichengefüges erfasst. Betrachtet man das Buchmedium im Kontext der ihm eigenen Verfahren der Textkoordination, zeichnet sich ein fundamentales Operationspaar ab – nämlich die auf materieller Ebene, jedem Inhalt, jeder Hierarchisierung vorgängige, im Zuge der Zeichenkonstitution unabdingbar stattfindende Zerlegung (und ihre Komplementäroperation, die Bündelung) von Text als Menge von Inskriptionen. Jede textstrukturierende, inhaltliche Hierarchie resultiert aus diesen beiden Organisationsprinzipien. Unabhängig davon, ob sich die dergestalt erzeugten Untermengen einer einheitlichen Kategorie (hervorbringende Person(en), diegetische oder argumentative Einheit, gemeinsame Gattung, Epochenzugehörigkeit und was dergleichen Kriterien mehr sind) beugen, distribuiert das Buch eine Gesamtmenge von Schriftzeichen infolge seines Hauptkriteriums, der Mehrseitigkeit, auf diskrete, nicht simultan in Gänze sichtbare Flächen. Als abgeschlossene Einheit suggeriert es sicherlich eine ›interne‹ Zusammengehörigkeit bzw. Ordnung, die allerdings weiterer, nämlich inhaltlicher Kriterien bedarf, um überprüft zu werden. Buchmediale Einheitenbildung des integrierten semiotischen Materials erfolgt aber grundsätzlich entlang der Bündelungs- und Segmentierungsoperationen, die Buchtextualität (und -bildlichkeit) übrigens sowohl hinsichtlich ihrer Räumlichkeits- als auch Flächendimensionen beschreiben: Die Positionierung einzelner Inskriptionen, die Zusammenfassung von Inskriptionen zu Ausdrücken, die für gewöhnlich durch Spatien von anderen Ausdrücken getrennt werden, die Bündelung von solchen Ausdrücken zu Zeilen, Textblöcken (die wiederum eine Textgestalt erzeugen) und Spalten, das Arrangement von Textblöcken auf der Seite, die Aufteilung einer Gesamtmenge auf unterschiedliche Seiten.

R4) Schließlich ist noch das Potential intermedialer Relationierung einzurechnen. Das Buch gibt Bedingungen der Realisierung und Kombination verschiedener Zeichen- und Mediensysteme vor. Als physisches Objekt adressiert es zwar, je nach Umgangsweise, sämtliche Sinneskanäle (das Rascheln der Seiten beim Umblättern, das auch den Tastsinn aktiviert, sein Eigengeruch, sein Gewicht usw.), instrumentalisiert sind aber für gewöhnlich, zumindest hinsichtlich des Zeichengefüges, v.a. seine optischen Qualitäten, wie es schon in Füssels Bestimmung des Buches als »Informationsspeicher« für

»graphische[] Zeichen (Schrift und Bild)«[29] zum Ausdruck kommt. Seine Flächendisposition erlaubt dem Buch abseits der Manifestation von Schrift bzw. Text die Instanziierung von all solchen Zeichentypen, die sich auf eine Fläche auftragen (oder in sie schneiden, stanzen, einkerben) lassen: Linienarrangements, die nicht (vollständig) auf Schriftnotation zu reduzieren sind, Bilder und Schrift-Bild-Hybriden. Ihre Korrelation mit Text wird maßgeblich geleistet durch das Arrangement von Bildelementen auf der (Doppel-)Seite; positionale Korrespondenz impliziert eine semantische Zusammengehörigkeit von Bildobjekt und Textaussagen.[30]

Schmitz-Emans macht die »wesentlichen Gestaltungsparameter des Buches«[31] in drei Dimensionen aus: in den schrift- und bildzeichenkonstituierenden, -organisierenden und korrelierenden Funktionen der Seitenflächen, im »Buch als Raum«[32] im Sinne einer »Architektur«, die »unterschiedlich hierarchisierte[] Textanteile (Haupttext, Anmerkungs- und Fußnotenteil, Paratext, Nebentexte etc.)« ordne und einen inhaltlich (z.B. argumentativ) zu verstehenden »Aufbau der Text-Teile« erzeuge, sowie in den »Relationen zwischen Text und Bildlichkeit«.[33] Alle diese Gestaltungsparameter sind zwanglos auf die angeführten Kategorien zurückzuführen. Der letzte ist offenkundig notwendige Bedingung des ersten: Buchmediale Instanziierung von Text vollzieht sich in der Schrift. Schriftlichkeit verlangt aufgrund ihrer eigenmedialen Anforderungen eine visuelle Strukturierung konkreter Inskriptionen mit je eigenen optischen Qualitäten auf einer zur Verfügung stehenden Fläche (R1), die prinzipiell in Form von Bündelung und Zerlegung erfolgt (R3). Eine solche wird freilich auch in der »Architektur« des Buches wirksam: Die Hierarchisierung von Text-Teilen folgt der Distribution von Signifikanten auf verschiedene Seitenbündel des Buches und deren Invarianz auf Fläche und in der Folge

29 Füssel: »Buch«, S. 259.

30 Das gilt gleichermaßen für Bilder, die an verschiedenen Stellen gebündelt oder in einem Anhang präsentiert werden. Ihre Bezugnahme auf spezifische Textstellen wird dann meist durch Bildunterschriften hergestellt – diese wiederum sind aufgrund des Prinzips positionaler Korrespondenz wirksam.

31 Schmitz-Emans: »Buch-Literatur«, S. 60.

32 Hier und im Folgenden: Ebd., S. 61.

33 Deutlich wird nebenbei eine Differenz zwischen den Erkenntnisinteressen jener Disziplinen, die sich dem Buch als abgeschlossenem, gestaltetem Objekt widmen, und solchen Zielsetzungen, die dessen konkrete Herstellung betreffen: »Zur Gestaltung gehören neben der Anordnung der Schriftzeichen und der Bilder auch das für die Ausstattung verwendete Material wie Papier sowie der Schutzumschlag und der Einband«, wie Blana (*Die Herstellung*, S. 105) anmerkt.

(R2), ihre Korrelation mit Bildelementen (R4) wird hingegen entweder mit Referenz oder Positionierung geleistet. Dass damit auch eigene Ordnungsprinzipien verbunden sind, die Orientierung über inhaltliche Teilaspekte bieten (Seitenzahl, Inhaltsverzeichnis, Register usw.) und derart Gestaltungskonventionen ausbilden, die ggf. mit Textsorten korreliert sind (Vorhandensein von Fußnoten, Existenz eines Personen- oder Sachregisters etc.), wirkt sich sicherlich auf konnotative Ebenen des Buchobjekts aus, die allerdings nicht nur (kontingente)[34] rezeptionsseitige Verhaltensmuster stimulieren, sondern als virtuelle Norm gewisse Abweichungen, z.B. das bedeutungshaltige Fehlen erwartbarer Elemente, erst beobachtbar machen.

3 Buchästhetik als sekundäre Semantisierung

Welche Merkmale eines Gegenstands (Kunstwerks, Objekts, Ereignisses) als relevant angenommen werden, ist abhängig von Erkenntnisinteresse und methodischer Zugriffsweise, die eine je spezifische Hierarchie verschiedener Eigenschaften präsupponieren: So dürfte eine Textanalyse nur in wenigen Fällen daran interessiert sein, wie häufig sich Inskriptionen des Charakters »R« in einem literarischen Text finden lassen. In diesem Sinne »stellt [es] einen Irrtum dar, wenn man aus der Tatsache, dass spätestens seit dem 20. Jahrhundert potentiell alle Eigenschaften künstlerischer Objekte und Ereignisse für diese relevant sein *können*, meint schließen zu können, dass alle ihre Eigenschaften auch relevant *sind*.«[35] Nun setzt die Beantwortung der Frage, ob etwas und was relevant ist, voraus, dass Beurteilungskriterien für eine Überprüfung zur Verfügung stehen. Gerade im Bereich der Ästhetik fehlt aber ein derartiger Konsens: Problematisch sind nicht nur Verhältnis und Stellenwert von Emotion und Kognition in der ästhetischen Erfahrung,[36] sondern eben-

34 Vgl. Mayer: »Semiotik des Buches«, S. 209.

35 Daniel Martin Feige: »Ästhetische Objektivität. Eine hermeneutische Analyse«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63.6 (2015), S. 1048–1071, hier S. 1054 [Herv. i. Orig.].

36 Ob nun »Emotion in der ästhetischen Erfahrung [...] ein Hilfsmittel« (Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 229) ist und derart einen »Modus der Sensibilität gegenüber einem Werk« (ebd., S. 231) konstituiert, sei dahingestellt. Zumindest sind sie »nicht so deutlich differenziert«, dass sie »sich [...] scharf von anderen Erkenntniselementen trennen lassen« (ebd., S. 232). Goodmans Argumente gegen eine definierende Stellung von Emotionen in Bestimmungsversuchen des Ästhetischen sind einschlägig (ebd., S. 222–232), was

so die Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile (vs. Subjektivität ästhetischen Empfindens), die vermeintliche Autorität kritischer Instanzen (vs. rational einholbare Rechtfertigung), Methoden der Rekonstruktion ästhetischer Qualitäten (vs. Unmittelbarkeit ästhetischer Wirkung; Ecos Kennzeichnung entsprechender Positionen als »Philosophie des Unsagbaren«[37] bringt die Aporie luzide zum Ausdruck), eine kategorial divergente Menge als ästhetisch geltender Gegenstände, selbst innerhalb der gleichermaßen variantenreichen Zahl an Kunstwerken – und eben »Uneinigkeit« über deren »wesentliche Eigenschaften und Elemente«.[38]

Wo ästhetische Urteile gefällt werden, finden Wertungen statt. Wertungen setzen (als Struktur von Operationen, im Zuge derer einem Gegenstandsbereich ein Wert zugeordnet wird, der stets relativ zu einer wählbaren Skala zu betrachten ist) die Selektion von Eigenschaften eines vorliegenden Gegenstands voraus. Lediglich in dieser Hinsicht scheint es möglich, so hält es zumindest Feige,[39] von einer Objektivität derartiger Urteile sprechen. Und falls Ästhetik tatsächlich eine »Philosophie des Unsagbaren« darstellt, lässt sich womöglich, Wittgenstein zum Gruße, *nur* auf diese Weise darüber sprechen.[40] Insofern mag es zweckdienlich sein, gegenstandsbezogene Relationen zu diagnostizieren, die an Wertungsoperationen anschließen können. Wenn angenommen wird, dass man »den künstlerischen Text als einen spezifisch gestalteten Mechanismus betrachten kann, der die Fähigkeit besitzt, Information in ungewöhnlich hoher Konzentration zu enthalten«,[41] und diese »Konzentra-

Wirkungsdefinitionen vor gewisse Herausforderungen stellt. Er betont allerdings, dass sich mittels der von ihm angeführten »Symptome« (Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Übers. v. Max Looser. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017, hier S. 89) »das Ästhetische nicht definieren und schon gar nicht vollständig beschreiben oder feiern« ließe. Eine Klassifikationsmaschine, wie sie Richard Shusterman (»Auf der Suche nach ästhetischer Erfahrung. Von der Analyse zum Eros«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54.1 (2006), S. 3–20, S. 7f.) aus der »völlig wertneutralen Weise«, wie Goodman anhand von Symptomen die ästhetische Erfahrung »definiert« (ebd., S. 6), schlussfolgert, ist angesichts von dessen Bemerkung, dass ein »jedes von ihnen in der ästhetischen Erfahrung fehlen oder in der nichästhetischen zu finden sein« kann (*Sprachen der Kunst*, S. 234), nur bedingt einzusehen.

37 Eco: *Semiotik*, S. 352.

38 Feige: »Ästhetische Objektivität«, S. 1049.

39 Vgl. ebd., S. 1060.

40 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. 34. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 111 (Satz 7).

41 Lotman: *Struktur literarischer Texte*, S. 420.

tion« auf das mediale Leistungsvermögen des Buches bezieht, dann wird die Konvergenz von literarischer und Buchästhetik prinzipiell semiotisch rekonstruierbar: Was Eco als »Übercodierung«[42] und Titzmann als »Überdetermination«[43] bezeichnen, zielt *mutatis mutandis* auf einen erhöhten Mitteilungswert von (semiotischen) Artefakten durch ihre spezifische Formgebung ab. Ausprägungen sekundärer Semantisierung als buchmedial erzeugte Komponenten des Ästhetischen zu untersuchen, trägt der Einsicht Rechnung, dass beim »ästhetischen Text [...] das Material *des Signifikanten ein Aspekt der Ausdrucksform*«[44] werden kann; hier mit der Pointe, dass die Gestaltung (in Hjelmslevs Terminologie)[45] eine Zeichenfunktion etabliert, die physische Gegebenheiten (gewissermaßen ›episemiotisches‹ bzw. »*hyposemiotisches*«[46] Material) der primären Zeichenkonstitution mit einem Inhalt versieht. Indes wirkt die Annahme, dass »jedes Element des Buches, das [...] einer Selektion [unterliegt], die nicht schon durch andere Selektionen bedingt ist, auch bedeutungstragend ist«,[47] zu weit gefasst. Ein solcher Relevanz- oder Bedeutungsholismus versagt bereits am o.g. Beispiel der Anzahl beliebiger, aber fester Inskriptionen; es stellt einen Unterschied dar, ob ein Weltausschnitt potentiell zum Ausdruck eines Inhalts werden kann oder Bestandteil eines bereits bestehenden Kodes ist. Der Gefahr einer interpretatorischen Beliebigkeit der Bedeutungszuweisung und zugleich einem ›semiotischen Essentialismus‹ vorbeugend besteht immerhin die Möglichkeit, Kodes zu explizieren, Semantisierungsverfahren zur Diskussion zu stellen und angesetzte Begriffe so transparent wie möglich zu verhandeln. Um diesem Umstand gleich Rechnung zu tragen: Unter sekundärer Semantisierung sei die Funktionalisierung von x als Signifikant verstanden, wobei gilt, dass x eine Eigenschaft des Buches im Sinne von i) – iv) und R1) – R4) darstellt oder notwendig daraus folgt,[48] mit Textinhalten korreliert ist und kein Ausdruck eines primären Zeichensystems ist.

Triebfeder sekundärer Semantisierung ist die buchintern auftretende Varianz von Materialeigenschaften, die hinsichtlich gewisser Kenngrößen divergieren und durch diese Differenz eine bedeutungstragende bzw. -differen-

42 Eco: *Semiotik*, S. 358.
43 Titzmann: *Strukturale Textanalyse*, S. 173.
44 Eco: *Semiotik*, S. 354 [Herv. i. Orig.].
45 Vgl. Hjelmslev: *Prolegomena*, S. 52f.
46 Eco: *Semiotik*, S. 357 [Herv. i. Orig.].
47 Mayer: »Semiotik des Buches«, S. 199.
48 Wie etwa aus i) folgt, dass die Seiten eine bestimmte Farbe und Ausdehnung haben.

zierende Rolle einnehmen – Initiator bzw. Symptom der Kodierung ist die Abweichung von einer entweder durch das Buch selbst entworfenen oder, in einem weiteren Sinne, hinsichtlich der Gegenstandsklasse, der das Buch angehört, etablierten Norm. Devianz allein ist nun keineswegs hinreichend, um eine Konvergenz von literarischer und buchhafter Ästhetik im obigen Sinne zu definieren, die eine Korrelation mit Textinhalten fordert.[49] Abweichung ist in einem trivialen Sinne ubiquitär, schließlich weist jede Seite für gewöhnlich je anderen Text auf. Eine semiotische Theorie der Buchästhetik hat also eine entsprechende Analyse nicht nur dahingehend zu informieren, welche Eigenschaften zum Ausdruck eines Inhalts werden können, sondern zugleich die Verpflichtung, Angaben darüber zu machen, wie eine derartige Kodierung stattfindet (Konstitution von Beobachtungsbedingungen). Zunächst zu den Parametern, die das Buch infolge seiner materiellen Beschaffenheit zur Verfügung stellt.

Buchmediales Ästhetisierungspotential bildet aufgrund der realisierbaren Zeichentypen einen Durchschnitt mit all jenen ästhetischen Verfahren, denen Schrift, Bild und deren Relationierung unterliegen. Dazu zählt neben der Funktionalisierung von Eigenschaften, die von den visuellen Qualitäten der individuellen Inskriptionen bzw. deren Arrangement und Zusammenfassung zu Texteinheiten oder -blöcken getragen werden, die Verankerung wechselseitiger Bezugnahmen von Text und Bild infolge ihrer Positionierung zueinander. Sofern integrierte Bilder die Identifikation von realweltlichen Gegenständen zulassen, suggeriert bereits ihr gemeinsames Vorkommen mit sprachlichen Zeichen, dass »Text und Bild mindestens partiell ein dargestelltes Objekt teilen.«[50] Ob es sich dann auch im Einzelfall so verhält, welche Implikationen das jeweils birgt und potentielle Taxonomien sind Gegenstand einer Theorie literarischer Visualität und deren Applikation. Schließlich stehen dem Buch auch einige Präsentationsformen bildlicher Elemente zur Verfügung, ebenso die Integration von Marken (z.B. Linienkonstellationen), die keinem gängigen Notationsschema oder -system angehören. Dass mit der typographischen Gestaltung eine konnotative Ebene verknüpft ist, die ggf. Rezeption und Inter-

49 Ausgenommen jene Fälle, in denen kommunikative Gelingensbedingungen derart nicht mehr erfüllt sind, dass eine Identifikation von Inskriptionen noch möglich wäre oder daraus gebildete Mengen einem Kode zugeordnet werden könnten. Allerdings dürfte hier zu fragen sein, inwiefern dann noch von Literatur die Rede sein kann.

50 Michael Titzmann: »Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern«. In: Hans Krah et al. (Hg.): *Medien und Kommunikation*, S. 325–357, hier S. 342.

pretation von Texten prägt, hat Wehde eindrucksvoll verargumentiert.[51] Allerdings kann Schriftvisualität deutlich über eine »Konnotationssemiotik«[52] oder »ihre (konnotative) Semantik«[53] hinausgehen: Bezeugt wird diese Tatsache schon durch die narrative Instrumentalisierung der Position von Textblöcken als Signal der Simultaneität bzw. Vergleichzeitigung in Arno Schmidts Spätwerk, das ohnehin ein reichhaltiges Spektrum an schriftmaterieller Semantisierung aufweist, aber auch durch die Anordnungsverfahren in den Texten Martin Z. Danielewskis[54] – um nur zwei Beispiele zu nennen, die Bedingungen ihrer Schriftlichkeit für die Präsentation diegetischer Informationen, als Mittel des Erzählens geltend machen und sich auch davor nicht scheuen, die Signifikantenordnung in der Vertikale[55] oder durch Spiegelung und Ausrichtung umzukehren.[56]

Das buchästhetisch nutzbare Material wird folglich definiert über die Beschaffenheit der Seiten, einzelner Inskriptionen, des Textes (als Inskriptionsmenge) und der Bildelemente. Ihm kommen je unterschiedliche Kenngrößen zu, die potentiell Signifikant eines Signifikats sein können: Die Seite ist definiert über Form, Höhe, Breite, Dicke, Stofflichkeit und Farbe, Inskriptionen über Farbe, Größe, Gestalt/Type (notationaler Stellenwert), Druckstärke (Kontrast zum Untergrund), Position, Ausrichtung und ggf. Erhabenheit (z.B. Haptik des Bleidrucks) und Text über die Kenngrößen der Inskriptionen sowie deren Anzahl, Anordnung, Abstand (in Zeile wie Spalte) und das emergierende Format/Textgestalt. Bildelemente sind fassbar über Position, Farblichkeit, Kontrast und Ausdehnung/Einrandung. Im Sinne ihrer primären Bedeutungs-

51 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 145–173.

52 Rautenberg et al.: *Buch*, S. 6.

53 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 148.

54 Sein Roman *Das Haus von Zampanò* (Übers. v. Christa Schuenke u. Olaf Schenk. München: btb, 2009) darf als eines der gelungensten Beispiele für das ästhetische Potential des Buches gelten.

55 Vgl. Arno Schmidt: »Abend mit Goldrand. Eine MärchenPosse. 55 Bilder aus der Lä/Endlichkeit für Gönner der VerschreibK/kunst«. In: Ders.: *Bargfelder Ausgabe*. Bd. IV/3. Hg. v. d. Arno-Schmidt-Stiftung Bargfeld. Zürich: Haffmanns, 1993, hier S. 158–161. – Hier korrespondiert die Leserichtung (gerade Seitennummer: von oben nach unten; ungerade Seitennummer: von unten nach oben) mit dem Auf- und Abgehen zweier Figuren auf einem Weg, der durch vertikale Linien und kleinere Zeichnungen am Seitenrand visualisiert wird.

56 Vgl. Danielewski: *Das Haus*, S. 157–189. – Buchstabenspiegelung ist auch zu finden bei Lewis Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*. 20. Aufl. Übers. v. Christian Enzensberger. Berlin: Insel, 2012, S. 27.

konstitution, u.a. hinsichtlich kommunikativer Gelingensbedingungen, sind nur wenige dieser Kenngrößen relevant: Der Inhalt eines Bildes etwa ändert sich nicht über seine Skalierung (potentiell aber über die Kontrastschärfe) und ob der gesamte Text durchgängig (!) in Schriftgröße 11pt, 12pt oder 8pt präsentiert ist, hat zwar Auswirkungen auf Anstrengungen während der Lektüre, jedoch kaum auf die Sinnstruktur der evozierten Inhalte. Dann wieder stehen einige dieser Gegenstandsdimensionen offenkundig in enger Verknüpfung miteinander; die Ausrichtung der Inskriptionen entscheidet sich maßgeblich an deren Stellung relativ zu anderen Inskriptionen,[57] Kontrast und Position sind Beziehungen zwischen Seite und Schriftzeichen, die visuelle Beschaffenheit der Buchstaben ist notwendige Bedingung einer Textgestalt usw. Alle diese Kenngrößen können temporale Bedingungen indizieren[58] (Druckqualität, Bildintegration, Farbgestaltung, typographische Ordnung etc. sind abhängig von den Produktionsmöglichkeiten ihrer Herstellungszeit) und an Gestaltungskonventionen anschließen, wie Mayers Überlegungen – die insbesondere, wenn man mir die Zuordnung erlaubt, ii) und iv) sowie R1) in den Blick nehmen – deutlich machen.

Die bedeutungstragende Rolle der Buchgestaltung erschöpft sich allerdings weder in einer typographisch-konnotativen (Wehde), noch in einer metasemiotischen (Mayer) Dimension. Sicherlich richtig ist der Befund, dass häufig miteinander gekoppelt auftretende Merkmale im Verlaufe der Zeit eine Klasse definieren können und somit das Auftreten eines Merkmals zwangsläufig die Assoziation der anderen Merkmale oder der zugehörigen Klasse hervorruft – beispielsweise eine feste Schriftart, die häufig für bestimmte Textsorten Anwendung findet.[59] Bezogen auf die Schriftgestalt und den Satzspiegel mag diese Kopplung in Form von ausformulierten typographischen Regeln (und

57 Siehe auch Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 134f.

58 Vgl. Blana: *Die Herstellung*, S. 105; vgl. Mayer: »Semiotik des Buches«, S. 200.

59 Die Etablierung eines Konnotationssystems hat man sich, so verstehe ich Wehde (*Typographische Kultur*, S. 87f.), vorzustellen als den geschilderten Mechanismus der Merkmalskopplung, wobei das eine Merkmal das andere nicht determiniert. Konnotation, als Zuordnung eines Signifikats zu einem Zeichen als Einheit von Signifikat und Signifikant (vgl. Hjelmslev: *Prolegomena*, S. 111f.; vgl. Eco: *Semiotik*, S. 84f.), das als dessen Ausdruck fungiert, wäre in diesem Fall zu rekonstruieren als Menge von schriftsprachlichen Zeichen, die als Ausdruck für einen neuen Inhalt dienen – hier mit der Pointe, dass die typographische Beschaffenheit des primären/denotativen Signifikanten eine gewisse Eigenständigkeit erlangt (vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 89).

deren Anwendung) eine diskursive Verstärkung oder Fixierung erfahren.[60] Allerdings ist damit noch nicht die Wirksamkeit solcher Eigenschaften für das Bedeutungsgeschehen des konkreten Textes plausibilisiert, zumal hier auch solche Parameter einzurechnen sind, die nicht nur die Schrift betreffen. Eine Bedingung dafür ist eine nachweisbare Funktionalisierung von Eigenschaften als Elemente eines Ausdruckssystems, denen gemäß dem angeführten semiotischen Axiom (Abschnitt 1) die Korrelation mit Inhalten korrespondiert. Infolge der Problemstellung ist deshalb die Frage zu beantworten, inwiefern Gestaltungsparameter abseits ihrer Textkonstitutionsfunktion mit diesem derart interagieren, dass konkrete Zustandswerte von Bucheigenschaften als für die Textinhalte prägend angesehen werden können.

Zwei Parameter der Kodierung sind hier maßgeblich: A) Wiederholung (konkrete Zustandswerte der Kenngrößen treten mehrfach und stets mit Textpropositionen, die derselben Kategorie angehören, gekoppelt auf) und B) einmalige Differenz.[61] In beiden Fällen wird erst dann berechtigterweise davon auszugehen sein, dass Zustandswerte kodiert sind, wenn andere Elemente der Textwelt bzw. sprachliche Propositionen anderer Klassen auch auf andere Art und Weise gestaltet sind, d.h. hinsichtlich der Kenngrößen ande-

60 Solche Gestaltungsdimensionen erhalten besonders dort Relevanz, wo ihre konventionelle Funktion in Konflikt mit der Textkategorie gerät. Irritationen werden auftreten, wo beispielsweise Absätze implementiert werden, die nicht mit sprachlichen Sinnabschnitten korrespondieren. In diesem Falle ist kulturelles Wissen über textbezogene Strukturierung eine Rahmenbedingung für den Mitteilungswert der Form, der sich in verschiedenen Hinsichten seitens des Textes instrumentalisieren lässt und in dessen Strukturen fügt. Für gewöhnlich ist die Verwendung von Fußnoten, Endnoten oder einem Register solchen Texten vorbehalten, die wissenschaftliche Ansprüche einfordern – dass auch fiktionale Texte derartige Ordnungsmuster instrumentalisieren können (Fußnoten/Endnoten: Vladimir Nabokov: *Pale Fire*, Mark Z. Danielewski: *House of Leaves*, David Foster Wallace: *Infinite Jest*; Register: Frank Witzel: *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch depressiven Teenager im Sommer 1969*), wird sich hier leider nicht weiter entfalten lassen.

61 An sich wäre auch eine dritte Kategorie C), das bedeutungshaltige Fehlen erwartbarer Elemente, anzuführen. Sie orientiert sich an Lotmans (*Struktur literarischer Texte*, S. 82) Konzept des »Minus-prijóm«, der Absenz (konventionsbedingt) erwartbarer Elemente. Man denke an Bücher, die keine Seitenzahlen anbieten: Lässt sich ein Druckfehler ausschließen, kann mit deren Fehlen eine Unzerlegbarkeit, eine Betonung der Zusammengehörigkeit der jeweiligen Inskriptionen oder eine Nicht-Quantifizierbarkeit zum Ausdruck gebrachter Inhalte impliziert sein. Je nach Abstraktionsgrad sind hier unterschiedliche Typologien denkbar, denn es wird einen Unterschied machen, ob – um im Beispiel zu bleiben – Seitenzahlen fehlen oder ihre Reihenfolge inkorrekt ist.

re Zustandswerte aufweisen. Mechanismen der Semantisierung, wie sie A) prägen, sind mit jenem Instrumentarium rekonstruierbar, wie es von Titzmann im Kontext literarischer Texte ausdifferenziert wurde[62] – unter der Voraussetzung, dass es hier keine Signifikate oder Signifikatmerkmale sind, die hinsichtlich eines anderen Terms als Signifikanten operationalisiert werden, sondern konkrete Zustandswerte der Kenngrößen, deren gemeinsames Vorkommen mit Elementen einer Textwelt bzw. sprachlichen Propositionen derselben Klasse eine entsprechende Hypothese erlaubt. In aller gebotenen Kürze: Die mit der jeweiligen Markierung korrespondierenden Textinhalte sind auf gemeinsame Merkmale zu überprüfen (gleiche Figur, gleiche Situation, gleiches Thema usw.; allgemein: gleicher Status der sprachlichen Äußerungen bzgl. ihrer Verankerung in der entworfenen Welt). Eine fortlaufende Präzisierung möglicher Signifikate ergibt sich durch die Überprüfung der Frage, ob diese aus den Propositionen abstrahierten Merkmale lediglich in der Kopplung mit den zu überprüfenden Kenngrößen vorkommen oder auch in anderer Gestaltung auftreten. Welcher Genauigkeitsgrad als hinreichend gelten darf, ist wiederum abhängig von dem jeweiligen Analyseziel und applizierten Interpretationsmaßgaben und infolgedessen nicht pauschal zu beantworten. Eine Überprüfbarkeit, wie sie bei A) durch wiederholtes Auftreten prinzipiell möglich wird, ist bei B) nicht gegeben; dennoch handelt es sich um ein wichtiges Kodierungsprinzip, das insbesondere Text-Bilder (Textgestalt wird zum Signifikanten eines visuellen Signifikats) prägt. In noch stärkerem Maße als A) ist dieser Semantisierungstyp B) von den Ausdrücken primärer Zeichensysteme abhängig, denn obwohl beispielsweise ein im Blocksatz formatierter Text unter hinreichend vernünftiger Abstraktion die Gestalt eines Rechtecks annimmt, nimmt er nicht zwangsläufig Bezug auf seine Form oder Dinge mit rechteckiger Form – er weist sie lediglich auf.[63] (Anders stünde der Fall, wenn

62 Vgl. Titzmann: *Strukturale Textanalyse*, S. 361f.

63 Ein glänzendes Beispiel für die Abhängigkeit der Textgestalt von Äußerungsinhalten bietet die Geschichte der Maus in Lewis Carrolls *Alices Abenteuer im Wunderland* (Übers. v. Günther Flemming. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 36). Deren schriftliche Ausprägung divergiert von der Textgestaltung der restlichen Seiten (Semantisierungsindikator qua Differenz zur buchintern etablierten Inskriptionsordnung, R3). Mögliche Inhalte wären u.a. ein Stalaktit, eine Windhose oder, wenn die Seite um 180° gedreht wird, ein in die Ferne mäandernder Fluss (potentielle Signifikate); die reine Form der Textgestalt ist nicht hinreichend, um ein Bildsignifikat zu definieren. Nun legt aber die Ausrichtung der Inskriptionen (R1), die besagte Binnenerzählung konstituieren, eine Betrachtungsrichtung fest (Lektüre der sprachlichen Ausdrücke erfordert keine Rotation der Seite), der

ein Buch auf den restlichen Seiten im Flattersatz formatiert wäre.) Nun betreffen abweichende Zustandswerte der Kenngrößen per Annahme stets primäre Signifikanten (Ausdrücke auf einer farblich abweichenden Seite, Ausdrücke, deren Inskriptionsgestalt von dem Rest divergiert usw.). Ihre qua Differenz geleistete Markierung suggeriert einen gesonderten Stellenwert der durch diese Signifikanten formierten Propositionen, d.h. eine doppelte Differenzierung, in deren Gefolge einer ausdrucksseitigen Abweichung eine inhaltsseitige Besonderheit relativ zum textuellen Gesamtsystem entspricht. Zwar lässt sich hier keine konkrete Methode der Bedeutungszuweisung angeben – dafür ist sowohl das Materialspektrum zu groß als auch mögliche Signifikate zu vielfältig –, aber im Prinzip sollte eine Untersuchung, inwiefern die markierten Propositionen von den restlichen Textinhalten divergieren, zunächst eine Selektion potentieller Signifikate erlauben, deren weitere Präzisierung vornehmlich über die unmittelbare Umgebung (Kotext) der entsprechenden Stelle zu leisten wäre. Kotextuelle Umbruchparameter (inhaltliche Minimaldifferenzen, semantische ›Schwellen‹) bieten ebenso Aufschluss über die Selektion potentieller Signifikate wie die (funktionale) Position der entsprechenden Stelle im Gesamtzusammenhang des Textes.

Es wäre hinzuzufügen, dass die jeweiligen Kenngrößen nicht an spezifische Inhaltstypen gebunden sind. Zwar folgt die angesprochene Parallelisierung von Textblöcken als Zeichen der Simultaneität einer metaphorischen Plausibilität, aber bereits bei der Markierung des fiktionsinternen Stellenwerts von Geschildertem finden sich unterschiedliche Lösungen: Die Farbe der Inskriptionen in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*[64] (grün entspricht der fiktionsintern realweltlichen Situation, rot dem fiktionsintern als Buchwelt gekennzeichneten Standort), die Aufteilung der Ausdrücke auf unterschied-

diegetische Kontext und die sprachlichen Propositionen der Stelle wiederum schränken mögliche Signifikate auf solche ein, die mit der Kategorie Maus kompatibel sind. Und da die Eigenschaften länglich, gewunden und spitz zulaufend unter diesen Bedingungen am ehesten mit einem Mäuseschwanz verträglich sind, kann nun auch theoretisch erklärt werden, was auf den ersten Blick offensichtlich erscheint – dass die Textgestalt funktionalisiert wird als Signifikant für das Signifikat Mäuseschwanz. Unterstützt wird die Hypothese durch das (leider nur im englischen Original wirksame) Wortspiel, das der phonetischen Gleichheit von »tale« und »tail« aufruht. Es ist auch der Fall denkbar, dass ein Textgestaltsignifikat mit den Ausdrücken konfligiert, etwa eine in Kreuzform arrangierte Menge des Ausdrucks »Kreis«. Hier wird auf die allgemeinere Kategorie »geometrische Form« verwiesen, um das semantische Verhältnis des Widerspruchs bzw. der Opposition zu konstituieren.

64 Vgl. Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. 17. Aufl. Stuttgart: Thienemanns, 1984.

liche Spalten in Arno Schmidts *KAFF auch Mare Crisium*[65] (rechts entspricht dem Gedankenspiel einer Mondkolonie, links der fiktionsintern realweltlichen Situation) oder die Aufteilung in verschiedene Fußnoten und Schrifttypen in Danielewskis *Das Haus*, die dort analoge Funktionen erfüllt. Umgekehrt kann die gleiche Kenngrößengestaltung – abseits des offensichtlichen Falls, dass die Textgestalt oder deren Umriss durch ihre je unterschiedliche Form verschiedene Signifikate bedeuten kann – verschiedenartig semantisiert sein, wie nachfolgend anhand einer Spiegelung von Buchstaben exemplifiziert: In Endes *Die unendliche Geschichte*[66] und Carrolls *Alice hinter den Spiegeln*[67] bringen sie buchstäblich Figurenwahrnehmung zur Anschauung (obwohl hier der feine Unterschied zu beachten ist, dass im erstgenannten Fall die Beschriftung einer Glastür aus der rückwärtigen Perspektive Ausdruck findet, während im zweiten Fall die Betrachtung eines Buches (!) in einer Spiegelwelt die Inskriptionsausrichtung motiviert), in Danielewskis *Das Haus*[68] hingegen simulieren sie durch die positionale Übereinstimmung der eingekasteten Schriftzeichen auf Blattvorderseite und -rückseite eine ›Durchsichtigkeit‹ der Buchseiten oder einen ›Durchschlag‹ des Schriftwerks.

Aus den vorangegangenen Überlegungen ließe sich also Folgendes abstrahieren: Mediale Materialität bedingt infolge der Realisierung von Signifikanten zwangsläufig physische Gegenstandsdimensionen konkreter Kommunikationsobjekte, im Falle von Texten beispielsweise partiell mit farblichen Linien versehene Flächen mit eigener Farbe, Form, Ausdehnung usw. Es ließe sich (lediglich analytisch) in drei Ebenen unterscheiden. Die erste Stufe ist die basale Konstitution von Inskriptionen: Die Erfüllung kommunikativer Gelingensbedingungen, Identifizierbarkeit von Linienkonstellationen als Inskriptionen (R1), die Fixierung dieser Inskriptionen (R2) durch ihre Verteilung auf je mehrere Flächen (R3). Die zweite Stufe definiert den Anschluss an semiotische Systeme: Distribution von Schriftzeichen auf individuellen Flächen derart, dass sie als gerichtete und in Untermengen getrennte und somit als Ausdrücke eines Kodevokabulars erkennbar werden (R1), ggf. ihre Korrelation mit Bildelementen durch positionale Korrespondenz oder Referenzmarker (R4). Schließlich die Ebene der ästhetischen Kodierung: Eine Binnendifferenzierung

65 Vgl. Arno Schmidt: »KAFF auch Mare Crisium.« In: Ders.: *Bargfelder Ausgabe*. Bd. I/3.1. Hg. v. d. Arno-Schmidt-Stiftung (Bargfeld). Berlin: Suhrkamp, 2013.

66 Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 5.

67 Vgl. Carroll: *Alice hinter den Spiegeln*, S. 27.

68 Vgl. Danielewski: *Das Haus*, S. 157f.

in sprachintern-denotative und sprachintern-formale Aspekte einerseits (das traditionelle Feld literarischer Bedeutungsorganisation), in ausdrucksseitig/medienseitig semantisiertes Material des Trägersystems andererseits trägt dem eingangs gestellten Befund Rechnung. Mit der Instanziierung von Signifikanten gekoppelte Eigenschaften können also selbst als Signifikant für ein Signifikat funktionalisiert sein: Diese Funktionalisierung wird angezeigt durch die Divergenz von Zustandswerten gewisser Kenngrößen (oder die Irritation einer daraus abstrahierbaren Ordnung), die im Falle des Buches vor dem Hintergrund seiner text- oder zeichenkoordinierenden Verfahren (insbesondere R1 und R3) zu betrachten sind; der Signifikationsprozess ist wiederum abhängig davon, ob diese Zustandswerte wiederholt mit gleichartigen Propositionen verknüpft auftreten oder einmalig instrumentalisiert werden, eine Zuordnung bleibt aber an die Ausdrücke primärer Zeichensysteme gebunden. Eine Typologie der buchmedial initiierten Informationsvermittlung via Formgebung und deren Wirkung kann sich zwar an theoretisch denkbaren Konstellationen orientieren, bleibt aber *in summa* ein Projekt von konkreten Buch-Text-Analysen, die sich an den entfalteten Beobachtungsbedingungen orientieren. Mit dem Ausgeführten ist freilich nicht propagiert, dass ein Buch nur dann als ästhetisch gelten darf, wenn es sekundäre Semantisierungsphänomene instanziiert – es wäre aber dafür zu plädieren, das Medium (hier: das Buch) grundsätzlich als Beobachtungsfaktor der Textanalyse zu implementieren, um Formen medienästhetischer Prägung adäquat behandeln zu können.

Charlotte Coch

Traduttore traditore

Zur komparativen ›Verbuchung‹ der Vorlesung

Es ist kompliziert, das Verhältnis zwischen Buch und Vorlesung – dies wusste schon Johann Gottlieb Fichte. Im Jahr 1807 stellt dieser sich im Auftrag der Preußischen Regierung die Frage, warum man »noch immer sich für verbunden [hält], durch Universitäten dieses gesammte Buchwesen der Welt noch einmal zu setzen, und eben dasselbe, was schon gedruckt vor jedermanns Augen liegt, auch noch durch Professoren recitiren zu lassen«.[1] Gegenüber einer solchen öffentlichen Rezitation von Büchern – eine offenbar schon um 1800 übliche performative Variante des Formats ›Vorlesung‹ – hält Fichte das »eigene«, also selbstständige, durch stille Lektüre gekennzeichnete, »Studiren der Bücher sogar [für] das vorzüglichere«[2], nämlich insofern man wiederholt lesen und »bis zum erfolgten Verständnisse hin und her«[3] überlegen kann. Vorlesungen sind also in den Augen Fichtes grundsätzlich, so zumindest erscheint es hier zunächst, nachträgliche öffentliche Lesungen von bereits gedruckten Büchern, welche – im Gegensatz etwa zur Dichterlesung – für deren Verständnis keinen wesentlichen Mehrwert bringen, ja zumindest in didaktischer Hinsicht sogar der einsamen Lektürepraxis systematisch unterlegen sind.

Bei einer solchen Schlussfolgerung kann es in einem Text, der den Plan einer neu zu errichtenden ›höheren Lehranstalt‹ vorstellen soll, selbstverständlich nicht bleiben. So entwickelt Fichte eine Neubestimmung der Vorlesung, die sich aus einer gewandelten temporalen Beziehung zum Buch ergibt.

1 Johann Gottlieb Fichte: »Deducirter Plan einer zu Berlin errichtenden höheren Lehranstalt«. In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, II,11: Nachgelassene Schriften 1807–1810*. Hg. von Reinhart Lauth u. Hans Jacob. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1998, S. 84–100, hier S. 84.

2 Ebd.

3 Ebd.

> Um nicht ungerecht, zugleich auch oberflächlich zu seyn, müssen wir jedoch hinzusetzen, daß die neuern Universitäten, mehr oder weniger außer dieser bloßen Wiederholung des vorhandenen Buchinhalts noch einen anderen edlern Bestandtheil gehabt haben, nemlich das Princip der Verbesserung dieses Buchinhalts. Es gab selbstthätige Geister, welche in irgend einem Fache des Wissens, durch den ihnen wohlbekannten Bücherinhalt nicht befriedigt wurden, ohne doch das befriedigende hierin sogleich bei der Hand zu haben, und es in einem neuen, und besseren Buche, als die bisherigen waren, niederlegen zu können. Diese theilten ihr Ringen nach dem vollkommneren vorläufig mündlich mit, um entweder in dieser Wechselwirkung mit anderen in sich selbst bis zu dem beabsichtigen Buche klar zu werden, oder, falls auch sie selbst in diesem Streben von geistiger Kraft oder dem Leben verlassen würden, Stellvertreter hinter sich zu lassen, welche das beabsichtigte Buch, oder auch, statt desselben, und aus diesen Prämissen, ein noch besseres hinstellten.[4]

Dem temporalen Primat des Buchs wird hier ein temporales Primat der Vorlesung an die Seite gestellt, welches im Gegensatz zu ersterem die Daseinsberechtigung der Universität als Institution begründen kann (und die Vorlesung lange vor und lange nach Fichte ins »Zentrum universitärer Lehr- und Lernformen«[5] gerückt hat). Die systematische Priorisierung des Buchs als ausgezeichnetes Medium der Wissenschaftskommunikation bleibt jedoch bestehen: Das im Rahmen des mündlichen Vortrags verbesserte ›Wissen‹ ist nur vorläufig mündlich. Es mag zwar noch nicht buchförmig sein, strebt aber danach, ein neues, eben besseres Buch zu werden. Ursprung und Telos für das Format ›Vorlesung‹ bleibt die Buchförmigkeit.

Dieser Befund aus dem beginnenden 19. Jahrhundert wird in den 1980er Jahren von den Linguisten Peter Koch und Wulf Österreicher bestätigt. In ihrem bekannten Nähe/Distanz-Modell skizzieren sie die Vorlesung als Paradebeispiel für eine zwar medial mündliche, konzeptionell aber schriftliche Kommunikationsform. So sei die Vorlesung sozial von einer »feste[n]

4 Ebd. S. 85.

5 Christiane Bender: »Miteinander oder gegeneinander? Aspekte des Wandels der Gemeinschaft von Lehrenden und Lernenden in der Geschichte der Vorlesung seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland.« In: Rudolf Egger u. Balthasar Eugster (Hg.): *Lob der Vorlesung. Vorschläge zur Verständigung über Form, Funktion und Ziele universitärer Lehre.* Wiesbaden: Springer, 2020, S. 1–48, hier S. 2.

Rollenverteilung bis hin zur Monologizität«[6] geprägt. Die Belange der Rezipient·innen könnten nicht parallel zum Produktionsakt berücksichtigt werden, sondern der Produzent bzw. die Produzentin müsse diese »von vornherein berücksichtigen«,[7] der oder die Sprechende erscheine »weniger als personales Gegenüber, denn als anonyme Instanz«[8] und aufgrund der Entkopplung von Rezipient·in und Produzent·in »wird ein erhöhter Planungsaufwand (Reflektiertheit) [...] nötig«.[9] Die Vorlesung strebt also, mit anderen Worten, in und trotz ihrer Mündlichkeit nach einer Imitation des schriftlichen Buches, nach seiner Monologizität, seiner Stabilität, seiner Reflektiertheit, seiner Unabhängigkeit von persönlicher Nähe.

Folgt man dieser Lesart, sind buchförmige Publikationen von Vorlesungsmanuskripten oder -typoskripten, Tonbandaufzeichnungen oder schlicht eigenen Erinnerungen[10] also der notwendige Schritt über die mediale Situierung, über die bloß vorläufige Flüchtigkeit des Mündlichen hinaus: die Vollendung des im Format angelegten Telos der Buchförmigkeit. Und doch lässt sich beobachten, dass keine solche Publikation einer Vorlesung ohne ein erklärendes, ja gar entschuldigendes Vorwort auskommt, welches den Status ›Buch‹ und die buchobjektförmig gewordene ›Textualität‹ als Konstruktion markiert und somit versucht, der Fragilität des eigentlichen Vorlesungs-Texts (oder dann viel eher: Infratexts) auch in der Buchförmigkeit gerecht zu werden.

Der Beitrag geht im Folgenden der Frage nach, inwiefern sich dieser unklare Status des publizierten Vorlesungstexts buchästhetisch niederschlägt. Ein erster Hinweis darauf lässt sich dem Titel entnehmen. *Traduttore traditore* – mit diesem italienischen Sprichwort leitet die Übersetzerin Astrid Nettling ihr Nachwort zur deutschen Ausgabe der Emmanuel Lévinas-Vorlesun-

6 Peter Koch u. Wulf Oesterreicher: »Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte«. In: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), S. 15–43, hier S. 19.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 20.

10 Ein berühmter Fall für eine solche Diskussion stellen etwa die Hegel zugeschriebenen Vorlesungen über die Ästhetik dar. Bekanntlich gibt es hier eine Nachschrift des Studierenden Heinrich Gustav Hotho, welcher vier Jahre nach Hegels Tod dieselbe als Hegels *Ästhetik* herausgibt, wobei er sie stark bearbeitet. Vgl. zur detaillierten Darstellung dieser Editionsgeschichte etwa Annemarie Gethmann-Siefert: »Einleitung«. In: G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 2003. Vgl. auch dies.: »Ästhetik oder Philosophie der Kunst: Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen«. In: *Hegel-Studien 26* (1991), S. 92–110.

gen *Dieu, La Mort et le Temps* ein, welche 1993 auf Französisch und 1996 auf Deutsch veröffentlicht wurde. Nettling schreibt: »*Traduttore traditore* macht Sinn, weil es den Übergang als einen Gang von Fährnissen markiert, als ein somit fragwürdiges Geschehen. Sowohl was das Über-Setzen betrifft, als auch das Über-Geben, das Über-Liefern.«[11]

Einige solcher verschlungenen ›Gänge von Fährnissen‹, als welche der Übersetzungs- und Überlieferungsprozess hier beschrieben wird, skizzieren die folgenden Ausführungen. Unter dem Motto des als Titel gewählten italienischen Sprichworts betreiben sie durchaus Übersetzungskritik, jedoch nicht primär in einem interlingualen Sinne. Sie schildern vielmehr drei Fälle gleich doppelter ›Über-Setzungen‹. Gegenstand der Untersuchung sind drei deutsche Publikationen von bereits in der Originalsprache ›übersetzten‹, nämlich aus der Mündlichkeit des Vorlesungsformats in die Druckschriftlichkeit des Buchs übertragenen (Infra-)texten. Das Besondere der Übersetzungskritik besteht darin, dass anstelle einer Buchstaben- und Wortübertragung die Übertragung der buchästhetischen Selbstpräsentation im Zentrum steht. Eine in dieser Perspektive sich eröffnende Beobachtung lässt sich schon vorausschicken: Der Telos der Buchförmigkeit erfüllt sich in jedem dieser Gänge. Mit jeder Übertragung gerät der Kontext gegenüber der reinen Buchform mehr aus dem Blick – auf Kosten, wie zu zeigen sein wird, einer möglichen Eigenpoetik oder -ästhetik der Vorlesung. Bei den drei zu skizzierenden Fällen handelt es sich jeweils um Vorlesungen zentraler Figuren der französischen Wissenschaftslandschaft des 20. Jahrhunderts. Zwei von ihnen, Michel Foucault und Roland Barthes, lehrten am berühmten Collège de France, einer, Emmanuel Lévinas, an der Sorbonne. Die Vorlesungen datieren allesamt auf die zweite Hälfte des ›langen Sommers der Theorie‹[12] und rühren somit einmal mehr an der für diesen Zeitraum besonders virulenten Frage, wie eng Buch, Theorie und Verlagsdesign eigentlich tatsächlich miteinander verschränkt sind.

11 Astrid Nettling: »Nachwort zur deutschen Ausgabe«. In: Emmanuel Lévinas: *Gott, der Tod und die Zeit*, hg. v. Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Astrid Nettling u. Ulrike Wasel. Wien: Passagen, 1996, S. 237–244, hier S. 237.

12 So der bekannt gewordene Titel der Untersuchung von Phillip Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: C.H. Beck, 2015.

1 Emmanuel Lévinas: Gott, Der Tod und die Zeit (1975/76)

Emmanuel Lévinas hält die beiden Vorlesungen *La Mort et Le Temps* und *Dieu et l'Onto-Théo-Logie* 1975–1976 jeden Freitag, die eine von 10 bis 11 Uhr, die andere von 12 bis 13 Uhr. Für die französischen Herausgeber ist diese zeitliche Nähe eine wichtige Legitimation der gemeinsamen Veröffentlichung: »Cette proximité dans le temps est comme la concrétisation de leur proximité philosophique.«[13], schreibt Jacques Rolland im editorischen Vorwort zur französischen Ausgabe, welches auch in übersetzter Form in der deutschen Ausgabe wiedergegeben wird. Ebenjenes Vorwort schildert Lévinas als »penseur aussi attentif à la question du langage et à la merveille de la langue«[14], etwa insofern es eine ganze Vorlesungssitzung zur »sincérité du Dire« (zur »Aufrichtigkeit des Sagens«) gibt. Hier hebt Lévinas gerade auf die mediale Spezifizität des Mündlichen ab:

> Le Dire n'est donc pas communication d'un Dit. Lorsque Talleyrand prétendait que le langage existe pour dissimuler la pensée, c'est le langage comme Dit qu'il désignait. Dès que le Dire n'a de signification que par le Dit, le Dire se recouvre et est absorbé par le Dit.
> Au Dire sans Dit, il faut une ouverture qui ne cesse de s'ouvrier et qui se déclare comme telle. Le Dire est cette déclaration. (Il faut dénoncer tout ce qui se construit comme monde intérieur, comme intériorité). Il faut que le Dire soit Dire de ce Dire lui-même, Dire sans se thématiser, mais en s'exposant toujours plus. Dire se retournant sur lui-même comme s'il s'agissait d'exposer l'exposition au lieu de s'y tenir comme un acte d'exposer. Dire, c'est ainsi s'épuiser à s'exposer, faire signe de ce dont on fait signe sans se reposer dans sa figure de signe.[15]

13 Jacques Rolland: »Avertissement«. In: Emmanuel Lévinas: *Dieu, la Mort et le Temps.* Paris: Grasset 1993, S. 7–11, hier S. 7. In der deutschen Übersetzung wiedergegeben als »Vorwort zur französischen Ausgabe«. In: *Gott, der Tod und die Zeit.* Hg. v. Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Astrid Nettling und Ulrike Wasel. Wien, 1996, S. 11–16, hier S. 11: »Diese zeitliche Nähe erscheint wie eine Konkretisierung ihrer philosophischen Nähe«.

14 Rolland: »Avertissement«, S. 9. In der deutschen Übersetzung: ein »Denker […], der der Frage des Sprechens sowie dem Wunder der Sprache so aufmerksam begegnet« (S. 12).

15 Lévinas: *Dieu, la Mort et le Temps,* S. 223. Deutsche Übersetzung: »Das Sagen ist demnach nicht die Kommunikation eines Gesagten. Als Talleyrand behauptete, daß die

Se reposer dans sa figure de signe, sich in der Form des Zeichens ausruhen – genau das wäre die Geste des gedruckten Textes, gegenüber welchem Lévinas auf der Performativität und der darin begründet liegenden Aufrichtigkeit des Sagens beharrt. Die Textualität der Vorlesung ist also gerade kein einfaches Faktum, wie es die deutsche Übersetzung des französischen Vorworts nahelegt. Hier heißt es über die der Buchveröffentlichung ihren Titel verleihenden drei Begriffe ›Gott‹, ›Tod‹ und ›Zeit‹, diese bestimmten »in den beiden Vorlesungsreihen den Fortgang des gesprochenen *Textes* [eig. Herv.]«.[16] Ein Text ist die Vorlesung allerdings nicht von vorneherein, sondern sie wird es erst: in ihrer transmedialen Verwandlung in ein Buchobjekt, aber mehr noch in der Übersetzung dieses einen, konkreten, französischen Buchobjekts in ein anderes, ebenfalls konkretes, deutsches Buchobjekt. Das tatsächlich französische Vorwort verwendet an der besagten Stelle den Textbegriff (dezidiert) nicht. Hier wird über ebenjene Begriffe ausgesagt, sie »déterminent ici la progression de la parole proférée dans ces deux séries de leçons.«[17] Die *progression de la parole proférée* ist, und genau das steht im Zentrum der Vorlesung Lévinas', keineswegs gleichzusetzen mit dem Fortgang eines Textes, auch wenn dieser um das Adjektiv ›gesprochen‹ modifiziert worden ist. Ein Text als feststehendes Ensemble von Zeichen wäre eben genau das Ausruhen in der Form des Zeichens, von welchem Lévinas gesprochen hat. Die Differenz zwischen mündlich und schriftlich ist also, nimmt man die in Lévinas' Vorlesung implizierte Medientheorie und damit auch Theorie- bzw. Philosophiepoetik ernst, nicht nur eine akzidentielle Frage der materiellen Realisierung (als Stimme oder Schrift), sondern gleichzeitig eine konzeptionelle Frage. Die Vorlesung ist hier also gerade nicht konzeptionell schriftlich, sondern – in ihrer expliziten Auseinandersetzung mit der Eigenlogik der Sprache – konzeptionell *mündlich*.

Sprache dazu da sei, das Denken zu verschleiern, meinte er die Sprache des Gesagten. Sobald das Sagen nur durch das Gesagte Bedeutung hat, wird das Sagen verdeckt und vom Gesagten absorbiert. Für das Sagen ohne Gesagtes ist eine Offenheit erforderlich, die nicht aufhört, sich zu öffnen und die sich als solche deklariert. Das Sagen bildet diese Erklärung. (Alles, was sich als innere Welt, als Innerlichkeit aufbaut, muß denunziert werden.) Das Sagen muß das Sagen dieses Sagens selbst sein, ohne sich zu thematisieren, aber indem es sich ständig mehr aussetzt. Sagen, das sich zu sich selbst umwendet, als ob es darum ginge, das Ausgesetztsein selbst auszusetzen, anstatt sich daran als an einen Akt des Aussetzens festzuhalten. Sagen bedeutet somit, sich im Aussetzen zu erschöpfen, Zeichen dessen zu geben, wovon man Zeichen gegeben hat, ohne sich in seiner Form des Zeichens auszuruhen.« (S. 203)

16 Rolland: »Vorwort zur französischen Ausgabe«, S. 11.

17 Rolland: »Avertissement«, S. 8.

Das editorische *Avertissement* betont nicht zuletzt aus diesem Grund die Notwendigkeit einer »probité méthodologique«[18], einer »methodologischen Redlichkeit«[19], die es gebietet, »à préserver leur caractère de cours (avec les mentions de dates, les reprises de leçon en leçon, les raccourcis parfois, les résumés et les digressions, et, dans le cas de *Dieu et l'onto-théo-logie*, la reprise inlassable de la question)«.[20]

Das Nachwort zur deutschen Ausgabe, welchem der Titel *Traduttore traditore* entlehnt ist, verweist mit keinem Wort auf die editorische Ausgestaltung des Buchtexts. So entsteht der Eindruck einer Arbeitsteilung: Während das aus dem Französischen übersetzte Vorwort die materielle Transformation der mündlichen Vorlesung in einen schriftlichen Ausgangstext beschreibt, sich also in den Niederungen des materialphilologischen Handwerks aufhalten muss (und dabei aber selbstverständlich auf die Buchästhetik der französischen, nicht der deutschen Ausgabe verweist), darf das von der Übersetzerin Astrid Nettling verfasste deutsche Nachwort ohne solche Umschweife auf den von keinem Medium getrübten, ›reinen‹ ideellen Gehalt zu sprechen kommen. Sprache ist hier keine konkrete, alltägliche Sprache, sondern der »ontologische[] Sprach-Raum des Griechischen und der Philosophie«[21]. Diese Arbeitsteilung ist umso – im Sinne der vorgenommenen Bestimmung des Übersetzens – fragwürdiger, insofern sich auf der Ebene der buchästhetischen Gestaltung durchaus große Unterschiede zwischen französischem und deutschem Buch ergeben.

Schon die ›interne‹ Gestaltung des Buch-Texts, die Anordnung des Satzspiegels im Buchblock, differiert zwischen der französischen, 1993 im Pariser Verlag Grasset & Fasquelle erschienenen Ausgabe und der deutschsprachi-

18 Ebd.

19 Rolland: »Vorwort zur französischen Ausgabe«, S. 11.

20 Rolland: »Avertissement«, S. 8. In der deutschen Übersetzung: »den Vorlesungscharakter zu bewahren (mit der Angabe der Daten, den Wiederholungen von Sitzung zu Sitzung, den Verkürzungen zuweilen, den Zusammenfassungen und Abschweifungen, und – im Falle von *Gott und die Onto-Theo-Logie* – dem beharrlichen Wiederaufgreifen der Frage)« (S. 12).

21 Nettling: »Nachwort zur deutschen Ausgabe«, S. 241. Nettling betont hier zwar gerade, dass Lévinas sich in Zurückhaltung übt darin, das »Unzugängliche in den ontologischen Sprach-Raum des Griechischen und der Philosophie zu übersetzen.« Dass ein solches Sprachverständnis aber überhaupt als Referenzpunkt dient und eigentlich ›technische‹ oder auch gestalterische Fragen des tatsächlichen Übersetzungsvorgangs überhaupt nicht thematisiert werden, spricht Bände.

gen, 1996 im Wiener Passagen-Verlag herausgegebenen Ausgabe stark.[22] Erstere wählt sowohl für die drucktechnische Darstellung des Vorworts als auch für die Darstellung der einzelnen Vorlesungssitzungen das Format der Fußnoten, präsentiert also Text und Anmerkungsnotizen auf der gleichen Seite, was die Disparität der verschiedenen textuellen Anteile deutlich sichtbar macht. Das Inhaltsverzeichnis findet sich außerdem erst auf den letzten Seiten des Buchblocks. Die deutsche Ausgabe hingegen präsentiert einen vollständig bereinigten Lesetext; die Anmerkungen sind ganz ans Ende des Buchblocks ausgelagert worden. Das Inhaltsverzeichnis findet sich dafür ganz zu Beginn, sodass der auf die Praxis des Bücher-Lesens hin optimierte Eindruck der vororientierenden Buchförmigkeit verstärkt wird.

Auch die ikonographische und textuelle Rahmung der beiden Ausgaben weist große Unterschiede auf. Sowohl die französische als auch die deutsche Ausgabe sind im Rahmen einer Reihe erschienen; im französischen Fall in der Reihe *biblio essais,* im deutschsprachigen Fall in der *Edition Passagen*. Beide Ausgaben verweist auf dem vorderen Buchdeckel nicht darauf, dass es sich um eine Vorlesungstranskription handelt. Der Klappentext auf dem hinteren Buchdeckel der französischen Ausgabe jedoch beginnt mit diesen Worten: »Deux cours. Le deux derniers professés par Emmanuel Lévinas en Sorbonne, durant l'année universitaire 1975–1976. Deux cours qui sont comme une glose méditative autor de quelques mots: *Dieu, la mort, le temps.*«[23]

Die Emphase der ersten zwei Worte gepaart mit der Wiederholung derselben im zweiten vollständigen Satz lässt sich als Betonung des Kontexts, gar als programmatische Würdigung des Formats ›Vorlesung‹ begreifen. Zusätzlich individuierend wirkt die Illustration des vorderen Buchdeckels mit einem Gemälde des französischen Malers Jean Atlan, welches den Titel *Composition* (1954) trägt. In einem kurzen Text, welcher in einem Sammelband zu Lévinas in der Reihe *Les Cahiers de l'Herne* erscheint, beschreibt Lévinas den Maler als jemanden, der um die anthropologische und ontologische Dimensi-

22 Hier wie auch an vielen anderen Stellen böte es sich an, die Beschreibungen der Buchästhetik jeweils mit passenden Abbildungen zu belegen. Da die Anzahl an Abbildungen, die insgesamt vonnöten wären, allerdings den Umfang eines Aufsatzes sprengen würde, habe ich insgesamt darauf verzichtet. Die beschriebenen Ausgaben sind allesamt im freien Handel sowie in einigen wissenschaftlichen Bibliotheken offen zugänglich und erfordern keine spezielle Archivrecherche.

23 Eigene Übersetzung: Zwei Vorlesungen. Die beiden letzten, gehalten von Emmanuel Lévinas an der Sorbonne, während des universitären Jahres 1975–76. Zwei Vorlesungen, die wie eine meditative Glosse um einige Worte sind: Gott, der Tod, die Zeit.

on der Malerei weiß und somit die Malerei nicht als Technik praktiziert, sondern als neue Existenzform lebt.[24] Es besteht also durchaus ein innerer Zusammenhang zwischen den Fragestellungen, welchen die Vorlesung Lévinas' verpflichtet sind und seiner Interpretation der Gemälde Atlans. Die Reihenangabe *biblio essais* befindet sich nur ganz klein rechts unten auf dem vorderen Buchdeckel, der Verlagsname findet sich erst auf dem Haupttitelblatt, auf der dritten Seite unten, nach der erneuten Nennung von Autor und Verlag.

Die Edition des Passagen-Verlags hingegen präsentiert auf der ersten Seite des Buchblocks, noch vor dem Schmutztitel eine weiße Seite, die nur mit dem großformatigen Passagen-Logo bedruckt ist. Darauf folgt ein nach innen verlagerter Klappentext, welcher folgendermaßen beginnt: »Der Band *Gott, der Tod und die Zeit* enthält die beiden letzten Vorlesungen von Emmanuel Lévinas an der Sorbonne.« Der französischsprachige Klappentext begann, wir erinnern uns, mit den Worten *deux cours*. Die ersten beiden Worte des deutschsprachigen Klappentexts sind: der Band. Die kategoriale Unterscheidung der materiell-medialen Selbstrepräsentation lässt sich kaum präziser zusammenfassen. In der buchästhetischen Gestaltung des Passagen-Verlags finden die Lévinas'schen Vorlesungen ihr Schicksal als ›Band‹, als Illustration einer (deutschsprachigen) Buch-Theorie bzw.- Buch-Theorie-Kultur. Ein Schicksal, das nicht nur den Vorlesungen Lévinas' widerfahren wird.

2 Roland Barthes: Wie zusammen leben (1977)

Roland Barthes' erste Vorlesung am Collège de France findet vom 12. Januar bis zum 4. Mai 1977 immer mittwochs statt. Jeweils eine Stunde lang spricht Barthes anhand von alphabetisch sortierten Stichworten zu seinen zahlreichen Zuhörerinnen und Zuhörern. Die schriftliche Veröffentlichung der Vorlesungen unter dem Titel *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collè-*

24 Vgl. Emmanuel Lévinas: »Jean Atlan et la tension de l'art«. In: Catherine Chalier u. Miguel Abensour [Hg.]: *L'Herne: Emmanuel Levinas.* Paris: Éd. de l‹Herne, S. 509–512, hier S. 509: »Il est évident que Jean Atlan ne saurait tolérer la réduction de la peinture – dont il connaît la dimension anthropologique et ontologique – à quelques formules ou recettes techniques du métier soumises à la sanction du plaire et du déplaire. […] Et ne prête-t-il pas un mode d'existence nouveau et métabiologique et métaphysique à cette vie plus vivante que la vie attentive à ses propres reflets dans le peint?«

ge de France erfolgt im Jahr 2002 bei *Seuil IMEC*, die deutsche Übersetzung dieser Edition im Jahr 2007 unter dem Titel *Wie zusammen leben* in der *edition suhrkamp*.

Die französischen Herausgeber Claude Coste und Eric Marty reflektieren in einem (in der deutschen Ausgabe mitübersetzten) Vorwort ebenfalls die Problematik der schriftlichen Veröffentlichung einer dezidiert mündlichen ›Textsorte‹ und beanspruchen für ihre Übersetzung in Form der Verdruckschriftlichung ausdrücklich nicht den Status ›Buch‹ – es ist für sie vielmehr geradezu ein Axiom, dass diese nicht als Buch wahrgenommen wird: »Le premier principe de cette édition, et qui est presque un axiome, est que ces cours du Collège de France ne pouvaient pas et ne devaient pas être des *livres*«.[25]

Die Kursivierung des Wortes *livre* macht hier bereits deutlich, dass es den Herausgebern nicht um das materielle Objekt ›Buch‹ als gebundenes, geheftetes Bündel von papiernen Blättern zwischen zwei Deckeln oder eingefasst in einen Einband geht, sondern um das konzeptuelle Objekt ›Buch‹ im Sinne einer Schließungsfigur des damit dann werkförmigen Textes.[26] So kommen sie auch zuerst auf die Frage der Bearbeitung des Textes zu sprechen, die für sie von entscheidender Bedeutung für die Buchförmigkeit zu sein scheint: »De ce fait, ont été écartées d'emblée deux hypothèses: soit la réécriture de ces cours qui leur aurait assuré l'apparence d'une production écrite, soit la trans-

25 Éric Marty: »Avant-Propos«. In: Roland Barthes: *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977)*. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris: Seuil, 2002, S. 7–14, hier S. 8. In der Übersetzung dieses editorischen Vorworts: »Der erste Grundsatz dieser Edition, beinahe ein Axiom, lautete: Diese Vorlesungen am Collège de France konnten – und sollten – keine *Bücher* werden.« (Eric Marty: »Editorisches Vorwort.«. In: Roland Barthes: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977*. Hg. v. Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Claude Coste. Übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 12.)

26 Hier ließe sich etwa auch an die Unterscheidung von materieller und konzeptueller Buchförmigkeit denken, die ich an anderer Stelle eingeführt habe, vgl. dazu Charlotte Coch: *Lektüre als Form. Zum absoluten Buch bei Friedrich Schlegel, Walter Benjamin und Niklas Luhmann*. Bielefeld: transcript, 2021, S. 15: »Mit dem an Mallarmé angelehnten Terminus des absoluten Buchs ist hier eine sich im Text vollziehende Schließungsbewegung gemeint, die als konzeptuelles Buch mit dem materiellen Buch in einem Verhältnis steht, das jedoch – wie zu zeigen sein wird – historischen Wandlungen unterliegt.« Vgl. auch die Unterscheidung von kleingeschriebenen und großgeschriebenen Büchern bei Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein 2018, S. 27.

cription imprimée de la version orale enregistrée qui en aurait fait des artefacts d'œuvre.«[27]

Die Herausgeber entscheiden sich also nicht nur gegen die Glättung des Textes, sondern auch gegen die Transkription des tatsächlich gehaltenen mündlichen Vortrags in eine schriftliche Textsorte – es wird betont, dass auch die Option einer Transkription der aufgezeichneten Tonspur verworfen wurde. Genau genommen entschlüpft damit dieses Beispiel schon der zuvor gegebenen Rahmung, nämlich der doppelten, intermedialen wie interlingualen, Übersetzung. Es handelt sich aber dennoch um eine intermediale Übersetzung, nämlich insofern es hier zwar nicht unmittelbar um die Differenz von mündlich und schriftlich, doch aber um die Differenz von eigenständigem Text auf der einen Seite und kontextuell sowie performativ, nämlich in Bezug auf eine mündliche Äußerungssituation, situiertem Infratext auf der anderen Seite geht. Die Herausgeber entscheiden sich dazu, die Tonspur als tatsächliche Tonspur zu veröffentlichen und in schriftlicher Form lediglich die »archives de cours«[28], die »Vorlesungsarchive[]«[29] zu publizieren. Und hier kommt nun doch die materielle Gestaltung des Buchobjekts ins Spiel, das kein solches sein will, sondern tatsächlich zunächst einmal ein reines »fascicule«[30], ein »geheftetes Bündel«[31].

> Nous avons été d'abord particulièrement satisfaits de trouver, avec la collection *Traces écrites* un format, une maquette, une présentation qui évitaient concrètement, jusque dans l'apparence physique du volume, toute confusion avec le *livre*. Bien au contraire, tout concourt dans ce type de publication à rappeler le caractère institutionnel qui donne son cadre au propos qu'elle abrite et qu'elle diffuse. Barthes reprenait volontiers la distinction mallarméenne du «livre» et de l'«album». L'objet éditorial formé par ces cours ne se veut ni livre — objet prémédite et nécessaire — , ni

27 Éric Marty: »Avant-Propos«, S. 8. Deutsche Übersetzung (Eric Marty: »Editorisches Vorwort.« In: Roland Barthes: *Wie zusammen leben,* S. 11–21): »Damit waren zwei Möglichkeiten von vornherein ausgeschlossen: erstens, die Vorlesungen umzuschreiben, was ihnen die Erscheinung einer schriftlichen Produktion verliehen hätte; zweitens, die Tonbandaufzeichnungen der mündlichen Fassung zu transkribieren, was die Vorlesungen zu Artefakten eines Werkes hätte werden lassen.« (S. 12)

28 Marty: »Avant-Propos«, S. 12.

29 Marty (übers. Brühmann): »Editorisches Vorwort«, S. 18.

30 Marty: »Avant-Propos«, S. 12.

31 Marty (übers. Brühmann): »Editorisches Vorwort«, S. 18.

> album — collection de feuillets épars — , mais plutôt brochure, cahier ou encore fascicule.[32]

Diese buchästhetische Gestaltung ist es, welche die Rezipient·innen darauf einstellt, dass sie keinen Text, sondern einen *Infratext* erwarten können, einen »état de discours qui précède le texte«[33], einen »Diskurs in einem *vor*textuellen Stadium«[34].

Das französische Buchobjekt weist in der Tat die hier von den Herausgebern beschriebenen visuellen und haptischen Merkmale auf. Den vorderen Einband ziert ein ausgefranstes Notizblatt, welches die paratextuellen Angaben umrandet. Diese enthalten nicht nur den Titel, sondern dazu auch die Angabe, dass es sich um eine Vorlesung und ein Seminar am Collège de France handelt, und dass die eigentliche Textzusammenstellung nicht etwa durch Roland Barthes, sondern durch Claude Coste vorgenommen wurde.

Das ausgefranste Notizblatt ist in umgekehrter Form auch auf der innenliegenden Seite des Buchdeckels zu sehen, welche den Klappentext enthält. Die Schrifttype erinnert an eine Schreibmaschine, der jeweils breite Rand und der den Text außen begrenzende vertikale Strich an ein Manuskript, etwa in einem Schreibheft. All diese gestalterischen Elemente sind in der deutschen Ausgabe nicht wiedergegeben. Sie werden vielmehr an der oben zitierten Stelle in Kürze referiert, um dem deutschen Lesepublikum die fehlenden Informationen in schriftlicher Form nachzureichen: »Die Präsentationsweise in Gestalt eines großformatigen Heftes, die an eine Schreibmaschine erinnernde Schrifttype und der manuskriptähnliche Satzspiegel mit breitem Rand –

32 Marty: »Avant-Propos«, S. 12. Deutsche Übersetzung (S. 18): »Wir waren zunächst außerordentlich froh darüber, daß wir die französische Originalausgabe in einer Form veröffentlichen konnten, die jede Verwechslung mit einem Buch ausschließt. Die Präsentationsweise in Gestalt eines großformatigen Heftes, die an eine Schreibmaschine erinnernde Schrifttype und der manuskriptähnliche Satzspiegel mit breitem Rand – all das macht den Charakter einer solchen Publikation als vervielfältigtes Typoskript deutlich, der dem Inhalt, den er birgt und verbreitet, gleichsam einen Rahmen gibt. Barthes machte sich gern die Mallarmésche Unterscheidung zwischen ›Buch‹ und ›Album‹ zu eigen. Das Verlagserzeugnis, das aus diesen Vorlesungen besteht, möchte weder Buch (ein wohlbedachter, notwendiger Gegenstand) noch Album (eine Sammlung verstreuter Blätter) sein, sondern eher ein Heft, ein geheftetes Bündel.« Der konkrete Verlag wird hier, wie man lesen kann, nicht mehr erwähnt – die Rede ist nur von der französischen Originalausgabe. Auf die Ergänzungen wird oben noch zurückgekommen.

33 Marty: »Avant-Propos«, S. 12

34 Marty (übers. Brühmann): »Editorisches Vorwort«, S. 18.

all das macht den Charakter einer solchen Publikation als vervielfältigtes Typoskript deutlich, der dem Inhalt, den er birgt und verbreitet, gleichsam einen Rahmen gibt.«[35]

Eine solche verkürzt-referierende Wiedergabe der buchästhetischen Gestaltungsdimension ersetzt selbstverständlich nicht die tatsächliche haptische und visuelle Gestaltung des Buchobjekts. Im Gegenteil: Betrachtet man nur den im berühmten Regenbogen-Design von Willy Fleckhaus gehaltenen *edition-Suhrkamp*-Einband[36], deutet nichts darauf hin, dass es sich hier nicht um einen Text, sondern um einen Infratext handeln könnte. Buchästhetisch wird ein möglicher Unterschied zwischen dem Status von Barthes' Vorlesung und einem tatsächlich als Buchobjekt konzipierten Werk wie Ulrich Becks *Risikogesellschaft* (1986) oder Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* (engl. 1990, dt. 1991) gerade nicht hervorgehoben, sondern vielmehr eingeebnet. Die Angabe, dass es sich um eine Vorlesung handelt und die Texterstellung nicht auf Barthes selbst, sondern auf Claude Coste zurückgeht, findet sich dann erst auf der inneren Titelseite, nicht bevor noch ein deutscher Untertitel ergänzt wurde (nämlich *Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*), der den Werkstatus des Ganzen zusätzlich unterstreicht. Die zweite, interlinguale Übersetzung vom Französischen ins Deutsche transformiert das Ergebnis der ersten Publikation vollständig: aus dem Infratext wird ein Text, aus dem gehefteten Bündel ein Theorie-Buch. Auch hier hat diese publikationspolitische Entscheidung – wie im Falle Lévinas' – Auswirkungen auf die Rezeption einer möglichen Theorie- oder Philosophiepoetik. Die französischen Herausgeber legen nämlich deshalb so großen Wert auf ihre editorische Entscheidung, sowohl paratextuell als auch in der Gestaltung des Vorlesungstexts selbst den Notizenstatus hervorzuheben, weil sie darin den Kern dessen erblicken, worum es Barthes in seinen Vorlesungen geht. Im von Claude Coste verfassten »Préface« heißt es an einer zentralen Stelle:

> La démarche intellectuelle que suit cette quête de l'idiorrythmie ne correspond guère a l'idée que l'on se fait habituellement d'un cours au Collège de France. Barthes accumule les savoirs, multiplie les références souvent érudites, les emprunts au grec ancien, mais ses connaissances, le plus souvent de seconde main, ne valent jamais pour elles-mêmes. [...]

35 Ebd.

36 Zur Markenästhetik der *edition Suhrkamp* vgl. Claudia Michalski: Die ›edition suhrkamp. Reihe und Regenbogen‹. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 43.1 (2018), S. 181–197.

> Au risqué assumé de la banalité, Barthes renonce à être trop savant de peur de s'enfermer dans la méthode. En inaugurant une quête qu'il appartient aux autres de poursuivre, en articulant la recherche singulière et la pluralité des prolongements, Barthes transpose dans le domaine intellectuel et pédagogique cette idiorrythmie qui l'inspire dans le contenu comme dans la forme de son cours.[37]

Wie für die Vorlesung von Lévinas ist auch für die Barthes'sche Vorlesung das Format eng mit dem Gehalt verbunden. Über Idiorrhythmie und über das damit verbundene, nicht zuletzt intellektuelle, Leben lässt sich nicht in gleicher Weise schreiben wie sprechen. Die Möglichkeit des Theoretisierens mithilfe dieses Konzepts ist immer auch eine Selbstaussage. Das Sprechen, welches Barthes in der Vorlesung praktiziert, erfüllt also auch eine gleichermaßen selbstreferentielle wie wissenschaftsstrategische Funktion. Es dient der Selbstpositionierung am Rande des – mit gelehrsamen Theorie-Büchern assoziierten – Bezirks der Wissenschaft. Barthes hält die Vorlesung genau in dem Moment, in welchem er nach einer ungewöhnlichen akademischen Karriere in der Mitte des akademischen Feldes Frankreichs, nämlich an einer seiner prestigeträchtigsten Institutionen, dem Collège de France, angekommen ist. Barthes positioniert sich als theoretischer Asket, also als Nicht-Wissenschaftler und Nicht-Intellektueller, und in dieser Flucht besteht der formale wie inhaltliche Kern der Vorlesung.

> Et l'on pourra mesurer alors l'étrange négativité qui est devenue chez lui une sorte de méthode paradoxale. Plus qu'une méthode, une ascèse où peut se lire alors une espèce d'accès silencieux à ce *degré zéro*, à ce suspens, à cet angle étroit de la pensée où la parole semble pouvoir échapper

37 Claude Coste: »Préface«. In: Roland Barthes: *Comment vivre ensemble,* S. 19-32, hier S. 25–26. Deutsche Übersetzung (Claude Coste: »Vorwort«. In: Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, S. 22–34), S. 30–31: »Die intellektuelle Methode, der diese Erforschung der Idiorrythmie folgt, entspricht nun ganz und gar nicht der Vorstellung, die man sich gewöhnlich von einer Vorlesung am Collège de France macht. Barthes breitet eine ungeheure Gelehrsamkeit aus, zieht häufig abgelegene Wissensbestände heran, nimmt Anleihen beim Altgriechischen; doch entfaltet er seine Kenntnisse, zumeist aus zweiter Hand, niemals um ihrer selbst willen. [...]Auch auf das bewußte Risiko hin, banal zu wirken, verzichtet Barthes auf allzuviel Gelehrsamkeit aus Furcht davor, sich in der Methode einzukapseln. Wenn er eine Untersuchung in Angriff nimmt, deren Fortführung Sache der anderen ist, wenn er die Einzigartigkeit seiner Forschung mit der Vielzahl ihrer möglichen Anschlüsse verknüpft, überträgt Barthes jene Idiorrhythmie, der seine Vorlesung Inhalt und Form verdankt, in den intellektuellen und pädagogischen Bereich.«

> aux formes de mystifications (d'aliénations) spécifiques de l'intellectuel: mystification de la maîtrise, mystification de la persuasion, mystification de la «theories», aliénation du prestige, aliénation de la domination et du conflit. II y a, dans cette quasi-absence de Barthes à son propos, une manière de deserter alors le champ du discours universitaire ou intellectuel — de celui qui a toujours quelque chose à dire —[38]

Es ist also nicht nur eine Poetik der Vorlesung, die in Barthes' Infratext entworfen und angesichts der Transformationen in der deutschen Publikation nur unzureichend übersetzt worden ist, es ist auch eine Poetik der Theorie, die eine paradoxe Bewegung des Gegen-Theoretisierens in Szene setzt, welche sich nicht zuletzt auch gegen das konzeptuelle Buch und die damit einhergehende Werkförmigkeit richtet. Diese so problematisierende wie problematische Selbstpositionierung erschließt sich für die deutschsprachigen Rezipient·innen über den Umweg der Lektüre des übersetzten editorischen Vorworts mittelbar, nicht jedoch direkt, über den haptischen und visuellen Umgang mit dem Buch- bzw. in diesem Fall programmatischen Heftobjekt.

3 Michel Foucault: Diskurs und Wahrheit (1983)

Die im Folgenden zumindest teilweise aufzurollende komplizierte Übersetzungs- und Publikationsgeschichte des unter dem Titel *Diskurs und Wahrheit* im Merve-Verlag publizierten Foucault'schen ›Texts‹ geht zurück auf eine Reihe von sechs Vorlesungen, welche Foucault im Herbst des Jahres 1983 an der *University of California* in Berkeley hält. Die Vorlesungsreihe ist Teil eines Seminars zum griechischen Begriff der *parrhesia* (παρρησία). Foucault reist nach einigen Besuchen in anderen Teilen der USA Anfang der 70er Jahre im Jahr 1974

38 Éric Marty: »Avant-Propos«, S. 10. Deutsche Übersetzung: »Man könnte dann die seltsame Negativität ermessen, die bei ihm zu einer Art paradoxer Methode geworden ist. Mehr als eine Methode: eine Askese, die sich gleichsam als ein verschwiegener Zustand zu jenem Nullpunkt, jenem Schwebezustand, jenem schmalen Winkel des Denkens verstehen läßt, wo die Rede den spezifischen Mystifikationen (und Entfremdungsformen) des Intellektuellen offenbar entgehen kann: den Mystifikationen der Meisterschaft, Überzeugung, ›Theorie‹; der Selbstentfremdung in Prestigestreben, Herrschaft und Konflikt. Diese Geste, mit der sich Barthes gleichsam aus seiner eigenen Rede zurückzieht, bedeutet eine Art Flucht aus dem Feld des universitären oder intellektuellen Diskurses – aus dem Gebiet derer, die immer etwas zu sagen haben.«

zum ersten Mal nach Kalifornien, auf Einladung des Romanisten Leo Bersani, welcher das dortige French Department leitet. Seitdem unterhält er enge Verbindungen zum dortigen akademischen Leben. Briefliche Zeugnisse belegen, dass er – unter anderem nach einem intensiven LSD-Trip im *Death Valley* 1975 – darüber nachdenkt, vollständig nach Kalifornien zu emigrieren.[39] Bereits im Frühjahr 1983 hat Foucault in Berkeley über »Die Kultur seiner selbst« gesprochen; der Andrang ist so groß, dass er in einem Theater anstelle eines Hörsaals sprechen muss, in dem sich etwa 2000 Zuhörerinnen und Zuhörer befinden. Die Studierenden in Berkeley sind besonders von der Nahbarkeit des Franzosen begeistert. Während seiner Zeiten in Berkeley nimmt er wie alle anderen Professorinnen und Professoren seine *visiting hours* wahr und steht auch an anderen Orten des Campus, in seinem Büro, am French Department und in der Bibliothek immer für ein Gespräch zur Verfügung. Die Vorlesung zur *parrhesia* wird außerdem flankiert von einem teilnehmerzahlbeschränkten Seminar »über die ›Kunst des Regierens‹ in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts«[40]. Es wird die letzte Reise nach Berkeley gewesen sein und so erscheint es passend, dass Foucault zu diesem Zeitpunkt, an diesem Ort, endlich über *free speech* spricht: eben in Berkeley, wo sich zu Beginn des Wintersemesters 1964 als Protest gegen das von der Universitätsleitung ausgerufene Verbot politischer Agitation das sogenannte *Free Speech Movement (FSM)* formierte.[41] Diese knappen Ausführungen zum Kontext der Vorlesung zeigen bereits, dass dieser auch in Bezug auf Foucaults Vorlesungen alles andere als irrelevant für die hier gewählten zentralen Problemstellungen und die auf sie bezogenen Aussagen ist. Wie schon Barthes' Begriff der Idiorrhythmie ist auch der Begriff *parrhesia,* um welchen die Vorlesungen kreisen, trotz seiner ebenfalls griechischen Abstammung hochgradig kontextuell aufgeladen und in aktuelle Debatten um das universitäre Leben, die Rolle von Intellektuellen und den Status von Theorie verwoben. Die abstrakte Frage nach *parrhesia* bezieht sich selbstverständlich (auch) auf die konkreten internen Kon-

39 Die dementsprechenden brieflichen Zeugnisse sowie eine detaillierte Schilderung des LSD-Trips im Death Valley finden sich in Simeon Wade: *Foucault in California. A True Story – Wherein the Great French Philosopher Drops Acid in the Valley of Death.* Hg. v. Heather Dundas. Berkeley: Heyday, 2019.

40 Didier Eribon: *Michel Foucault. Eine Biographie*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 453. Auch die vorigen Ausführungen zu Foucaults Besuchen in Berkeley im Jahr 1983 finden sich hier, vgl. S. 452–454.

41 Zur Formierung des FSM und dessen Aktivitäten vgl. insbes. William Joseph Rorabaugh: *Berkeley at War: The 1960s.* Oxford: Oxford University Press, 1990.

flikte um die Stellung der Universität und des Hörsaals, um deren Politizität, um die Beziehung zwischen wissenschaftlichem Diskurs und Gesamtgesellschaft. Er bezeichnet eine besondere Art und Weise des Sprechens, genauer: eine besondere Beziehung zwischen Sprechendem und Hörenden, die – wie Foucault innerhalb der Vorlesungen zu zeigen versucht – kontextgebunden und historisch datierbar ist, und die ins Zentrum der Frage nach der Institution Universität und des Formats ›Vorlesung‹ führt.

> Derjenige, der *parrhesia* gebraucht, der *parrhesiastes*, ist jemand, der alles sagt, was er im Sinn hat: Er verbirgt nichts, sondern öffnet den anderen Menschen durch seine Rede vollständig sein Herz und seinen Sinn. Bei *parrhesia* erwartet man vom Sprecher die genaue und vollständige Darstellung dessen, was er im Sinn hat, so daß die Zuhörer in der Lage sind, genau zu verstehen, was der Sprecher denkt. Das Wort *parrhesia* bezieht sich also auf einen Typ von Beziehung zwischen dem Sprecher und dem, was er sagt.[42]

Zu diesem Konzept der Öffnung des Herzens und des Sinns durch die Rede gehört selbstverständlich auch das offene Ausleben der eigenen Sexualität dazu, welches Foucault – so zumindest wollen es seine französischen und amerikanischen Biographen Didier Eribon und James Miller – in den USA, insbesondere in San Francisco und New York gelernt hat. Sowohl das mediale, als auch das sprachliche Format der Ausführungen sind also wiederum alles andere als akzidentiell – nimmt man die hier skizzierten (institutions)geschichtlichen, politischen und biographischen Hintergründe ernst, ist es nur in Berkeley und auch nur in englischsprachiger mündlicher Rede möglich, über *parrhesia* als *parrhesiastes* zu sprechen. Dies betont auch das von Frédéric Gros verfasste Vorwort zur ersten französischen Buchausgabe von 2016, nur um dann allerdings die fehlende Verschriftlichung als reine biographische Zufälligkeit, nämlich den ›brutalen Tod‹, zu markieren:

> Il est remarquable de constater que tous les «textes» de Foucault portant sur la *parrêsia* sont au départ autant de présentations orales, de leçons prononcées de voix vive. Sans aucun doute, seule une mort brutale l'empêcha de donner à ses analyses la dignité de la chose écrite. Il demeure que

42 Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983*. Berlin: Merve, 1996, S. 10. Ich zitiere hier die deutsche Übersetzung, insofern es sich bei ihr um die erste publizierte Version der Vorlesung handelt.

> la notion même de *parrêsia*, comme on verra, contient à ce point un éloge de la parole vivante qu'elle trouve dans l'oralité son élément naturel.[43]

In der Formulierung zur *dignité de la chose écrite* ist die Teleologie der Buchförmigkeit, paradoxerweise bei gleichzeitiger Betonung der besonderen Relevanz von mündlicher Medialität, nach wie vor spürbar. Die dem Zitat innewohnende mediale Paradoxie einer druckschriftlichen und buchästhetischen[44] Dignifizierung der mündlichen Eigenlogik ist schon quantitativ nachweisbar. So existieren Foucaults Vorlesungen in noch deutlich größerer Anzahl verschiedener Buchformen als diejenigen Barthes' und Lévinas' – wobei jedoch jede einzelne von ihnen den Status der anderen Fassungen ins Fragwürdige verschiebt. Die erste Buchfassung erscheint kurioserweise als deutsche Über-

43 Frédéric Gros: »Introduction«. In: Michel Foucault: *Discours et verité précédé de La parrêsia. Edition et apparat critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Introduction par Frédéric Gros*. Paris: Vrin, 2016, S. 12–18. Die englische Übersetzung dieser französischen Ausgabe erfolgte im Jahr 2019, S. 12–18: Michel Foucault: *Discourse and Truth & Parrēsia*. Hg. v. Henri-Paul Fruchaud und Daniele Lorenzini. Aus dem Französischen von Nancy Luxon. Chicago u. London: The University of Chicago Press, 2019. Das französische Zitat lautet in dieser englischen Übersetzung (Frédéric Gros: »Introduction«. In: Michel Foucault: *Discourse and Truth & Parrēsia*, S. XIII–XX, hier S. XIII: »It is remarkable to note that all of the ›texts‹ by Foucault that treat *parrēsia* find their origins in oral presentations and lectures spoken aloud. Only a sudden death prevented him from giving these analyses the dignity of the written word. Still, the fact remains that the very notion of *parrēsia*, as we will see, contains praise for a spoken word that finds its natural place in orality.«

44 Dass zwar ein enges Verhältnis zwischen beidem besteht, das eine dem anderen jedoch schon materiell, mehr aber noch konzeptuell nicht vollständig entspricht, sollte im Verlauf dieser Argumentation deutlich geworden sein. Die divergierende Bewertung des Buchs gegenüber der Schrift kennzeichnet auch schon schriftkritische Positionen in der Romantik. Aufschlussreich ist hier etwa die Widmung und Vorrede zu den von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen. Ebenjene beginnen ihre, als Huldigung der mündlichen Traditionen zu verstehende, Sammlung in der Widmung an Bettina von Arnim mit einem Verweis auf die konkrete Materialität des diese versammelnden Buchs: »Liebe Bettine, dieses Buch kehrt abermals bei Ihnen ein, wie eine ausgeflogene Taube die Heimat wieder sucht, und sich da friedlich sonnt. Vor fünf und zwanzig Jahren hat es Ihnen Arnim zuerst, grün eingebunden mit goldenem Schnitt, unter die Weihnachtsgeschenke gelegt. Uns freute, daß er es so werth hielt, und einen schönern Dank konnte er uns nicht sagen.« (*Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm.* Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt a.M.: DKV, 1999, S. 11.) Auch in der sich anschließenden Vorrede rückt das Buch gegenüber der tötenden Schrift auf die Seite der lebenden, mündlichen Tradition, so wird ihre Sammlung als »gesundes und kräftiges Buch« bezeichnet, welches »selbst sich Freunde verschafft« (ebd., S. 14–15).

setzung der englischen Verschriftlichung im Merve-Verlag. Im Jahr 1996 wird hier der Band *Michel Foucault: Diskurs und Wahrheit. Berkeley-Vorlesungen 1983* als Band 197 der Merve-Reihe veröffentlicht. Ikonographisches Merkmal der Taschenbuch-Ausgabe ist die typische Merve-Raute, die bereits viel theoriegeschichtliche und -praxeologische Aufmerksamkeit erhalten hat. Zwar verweist schon der Paratext auf dem vorderen Buchdeckel darauf, dass es sich bei *Diskurs und Wahrheit* um die schriftliche Publikation der Berkeley-Vorlesungen aus dem Jahr 1983 handelt. Diese Angabe ist jedoch gegenüber der typographischen Gestaltung von Autor- und ›Werk‹-Namen sowie insbesondere der Nennung des Verlags deutlich kleiner gehalten. Die Ikonographie des Bucheinbands, die typische Merve-Raute, erfüllt dagegen die gleiche Funktion wie die buchästhetischen Gestaltungen der Suhrkamp und Passagen-Ausgaben: Sie folgt dem verlagsspezifischen *Corporate Design*[45] und vereinnahmt so den zu präsentierenden Text bildlich für den um den Verlag zentrierten eigenen Wissenschafts-Kosmos. Im Falle der Merve-Veröffentlichung tritt die buchästhetische Paradoxie sogar am deutlichsten zutage. Die Merve-Raute, innerhalb derer sich der schriftliche Hinweis findet, dass es sich beim publizierten ›Text von Foucault‹ eigentlich um eine Vorlesungsabschrift handelt, verweist selbst schon auf die Form Buch, wie ihr Designer, Jochen Stankowski, beschreibt: »Mich hat in diesem Fall das aufgeschlagene Buch interessiert und die Form, die dabei entsteht. Da liegt die Raute quasi schon auf dem Tisch.«[46]

Ganz ähnlich wie in der Passagen-Veröffentlichung der Vorlesung von Lévinas ist die erste Seite des Buchblocks vollständig der Rahmung des zu präsentierenden Texts als Verlagserzeugnis vorbehalten. Hier finden sich lediglich die Angabe der Bandnummer (197) sowie das Logo des Merve-Verlags. Dem vorgeschaltet ist als ›Klappentext‹ auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels ein Foto von Foucault, offensichtlich aus einem Hörsaal, laut Bildbeschreibung in Berlin im Jahr 1977; der Zusammenhang mit den Berkeley-Vorlesungen bleibt, bis auf die bildliche Darstellung des Hörsaals, unklar. Der sich darunter befindende tatsächlich schriftliche Klappentext beginnt mit dem

45 Zur Bedeutung des *Corporate Design* für eine Markenästhetik der Wissenschaft vgl. Christof Windgätter: ›Lob der Oberfläche oder Zur Einleitung einer Verpackungstheorie der Wissenschaften‹. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 58.2 (2012), S. 7–12.

46 Jochen Stankowski, Christof Windgätter: ›Der Rauten-Macher. Gespräch über den Merve-Verlag‹. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 58.2 (2012), S. 57–70.

Verweis auf den historischen Kontext: »In Berkeley, wo in den 60er Jahren das free-speech-movement gegen den Vietnamkrieg entstand, hielt Foucault 1983, also kurz vor seinem Tode, diese Vorlesungen zur ›Genealogie der kritischen Haltung‹.« Geschlossen wird allerdings mit der Wendung ins Abstrakte, welche die Möglichkeit der Übersetzung in die Buchform zu legitimieren scheint: »Parrhesia ist zuallererst aber eine Praktik, der es um die Übereinstimmung zwischen Denken (Logos) und Leben (Ethik und Ästhetik) geht.«

Bezeichnenderweise wird hier *logos* nicht mehr als ›(gesprochenes) Wort‹, sondern als ›Denken‹ übersetzt – in der begrifflichen Logik dieser Übersetzung manifestiert sich die Abkehr von jeglichen Materialitäts- und Kontextfragen.

Die von dem mittlerweile in Berlin lebenden Schriftsteller und Kulturhistoriker Joseph Pearson erstellte englischsprachige Transkription der Tonbandaufzeichnungen, auf welche sich die deutsche Merve-Ausgabe bezieht, wird von diesem erst im Jahr 2001 unter dem Titel *Fearless Speech* als schmales *paperback* im Verlag *Semiotext(e). Foreign Agents* veröffentlicht. Das Cover ziert eine vom Fotojournalisten Gerard Bois (der stets als Gérard-Aimé signierte und so auch im Copyright der Ausgabe aufgeführt ist) aufgenommene seitenfüllende Fotografie von Foucault mit einem Megaphon in der Hand. Bildlich wird so einerseits auf den politischen Kontext, andererseits auf die Medialität verwiesen – schriftlich findet sich ein solcher Verweis jedoch an keiner Stelle. Anders als in der Merve-Ausgabe ist in dieser Ausgabe jedoch auch die Rahmung der physischen Präsenz Foucaults vorbehalten. Nach dem Vorsatz und noch vor dem Schmutztitel ist vorne und hinten ein Blatt eingefügt, welches ein doppelseitiges Bild Foucaults zeigt, gemeinsam mit den Worten eines Althistorikers, Peter Brown, der offensichtlich in Bezug auf seine Lektüre von einem Manuskript (noch einmal ein neuer kurioser Vorschlag für eine Bezeichnung des Status des mündlich/schriftlichen ›Texts‹,) spricht, welches ihn tief bewegt hat.[47] Das editorische Vorwort von Joseph Pearson unterscheidet sich nicht maßgeblich von seiner fünf Jahre zuvor veröffentlichten deutschen Übersetzung. Dieser betont hier das fehlende Imprimatur Foucaults – also das Fehlen desjenigen Vorgangs, welcher die Schließung des

47 Das Zitat lautet: »A profound shaking had happened in the seemingly smooth greensward of the classical philosophical tradition… faultlines in the ancient world that one had barely dreamed of… A manuscript that moved me deeply.« (Vgl. Michel Foucault: *Fearless Speech*. Hg. v. Joseph Pearson. Los Angeles: The MIT Press, 2001, o.S.)

auktoriell beglaubigten Werks markiert:[48] »Since Foucault did not write, correct, or edit any part of the text which follows, it lacks his imprimatur and does not reflect his own lecture notes. What is given here constitutes only the notes of one of his auditors.«[49]

Der Hinweis auf den prekären Status des Textes, insbesondere die problematische Subsumierung desselben unter die Foucault'sche Autorfunktion – im doppelten Sinne dieses Genitivs – ist Grund und Legitimation für weitere buchförmige Präsentationen der Foucault'schen Vorlesung. Im Jahr 2016 erscheint im Pariser Verlag *Vrin* als Teil einer kleinen Reihe mit dem Titel *Foucault inédit* ein weiteres Buch, welches sich ebenfalls, in diesem Falle allerdings nur teilweise, zuschreibt, die Foucault'sche Vorlesung zu veröffentlichen. Der Titel dieser Ausgabe lautet *Discours et vérité précédé de La parrêsia*. Neben den Aufzeichnungen des in Berkeley gehaltenen Vorlesungszyklus aus dem November 1983 sind hier noch die Aufzeichnungen des Vortrags auf einer Konferenz in Grenoble aus dem Mai 1982 festgehalten, in welchem Foucault ebenfalls über *parrêsia* gesprochen hat. Die Herausgeber begründen ihre Publikation damit, dass die Berkeley-Vorlesungen »inédit en France«[50] seien; sie beziehen sich außerdem auf das von Joseph Pearson herausgegebene Buch *Fearless Speech,* welches »ne suivait pas assez fidèlement la parole de Foucault«[51]. Diesem Problem begegnen die französischen Herausgeber Henri–Paul Fruchaud und Daniele Lorenzini, so betonen sie im *Avertissement,* insofern sie nicht nur die Aufzeichnungen des IMEC und der University of Ca-

48 Zur Bedeutung des Imprimatur (im Französischen »bon à tirer«) für die moderne Vorstellung eines Texts als »l'immuable multiple« und damit als Genitiv (des Autors) vgl. Bernard Cerquiglini: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: 1989, Seuil, bes. S. 19: »Le bon à tirer sépare l'écriture et le texte, l'écrivant et l'auteur, la liberté et le droit; ligne de faîte du processus littéraire, dont la génétique sonde l'ubac, tojours plus ténébreux et profond.« Eine deutsche Übersetzung der für die Texttheorie sowie die Definition der »textuäre[n] Modernität« relevanten Passagen aus Cerquiglinis Essay findet sich unter diesem Titel etwa in der Anthologie *Texte zur Theorie des Textes*. Hg. und kommentiert von Stephan Kammer u. Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam, 2005, S. 116–134.

49 Joseph Pearson: Editor's Preface. In: Michel Foucault: *Fearless Speech*. Hg. v. Joseph Pearson. Los Angeles: The MIT Press, 2001, S. 7.

50 Vgl. Henri–Paul Fruchaud u. Daniele Lorenzini: »Avertissement«. In: Michel Foucault: *Discours et vérité précédé de La parrêsia*. Édition et apparat critique par Henri–Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Paris: Vrin, 2016, S. 9.

51 Ebd. englische Übersetzung (folgend der Übersetzung von Nancy Luxon in der englischen Ausgabe dieser Version, s. Anm. 43): »which did not precisely present Foucault's actual words«. Interessanterweise wird die im französischen Original von der spezifischen Verneinung »ne… assez« ausgedrückte Wertung nicht mit übertragen.

lifornia, Berkeley, sondern auch die in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrten Manuskripte konsultieren. Es ist insgesamt jedoch die größere Nähe zur »parole de Foucault«, welche durch die neutralen technischen Aufzeichnungsmedien gegenüber den subjektiven Aufzeichnungen eines Zuhörers, nämlich Joseph Pearson, gewährleistet ist[52], die – wiederum paradoxerweise – den offenbar höherwertigen Status dieser Buchveröffentlichung gegenüber der englischen Ausgabe von 2001 belegen soll. Auf dem vorderen Buchdeckel dieser französischen *paperback*-Erstausgabe findet sich ein stark stilisiertes Portraitfoto Foucaults, wiederum aufgenommen in Berlin, diesmal aus dem Jahr 1978 von dem französischen Fotojournalisten und Filmemacher Raymond Depardon. Abgebildet ist diesmal allerdings kein Megaphon, sondern ein prototypisches Vorlesungsbild, insofern Foucault den Zuhörer·innen zugewandt, den akademischen Gepflogenheiten gemäß gekleidet (mit Sakko über dem ikonischen weißen Rollkragenpullover) und professionell gestikulierend auftritt. Die bereits zitierte englische Übersetzung dieser französischen Ausgabe aus dem Jahr 2019 setzt buchästhetisch den Schlusspunkt in der markierten Teleologie. Hier regiert weder ein ikonographischer Autorenkult noch eine spezifische Markenästhetik, sondern das Buch in Reinform. Vorderer und hinterer Buchdeckel sind vollständig schwarz, gefolgt von einem rein weißen Vorsatz vorne und hinten. Einzige paratextuelle Angabe auf dem äußeren Bucheinband sind Titel und Name des Autors, jeweils in großen, idealtypischen Blockbuchstaben; es gibt keinerlei bildliche Ablenkung von der reinen Text- und Buchform. Auch der umhüllende Schutzumschlag ist vollständig in Schwarz-Weiß gehalten; das einzig für Abwechslung sorgende Element sind die auffälligen typographischen Gestaltungen des großformatig gedruckten Autorennamen und Buchtitels. Die Ausgabe spielt mit ihrer plakatartigen Anmutung einerseits mit der Eigenästhetik des Druckschriftlichen, andererseits und darin inbegriffen, mit den Anfängen der Buchgestaltung selbst.[53] Hier ist

52 Hier wäre analog zu Kittlers Vorlesung über Optische Medien (ebenfalls, auch nach demselben Prinzip [direkter paratextueller Verweis auf das mündliche Format innerhalb der Buch-Raute] bei Merve erschienen, vgl. Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002) eine Differenzierung nach akustischen Medien fruchtbar, welche innerhalb der vorliegenden Überlegungen den Rahmen sprengen würde.

53 Zur entscheidenden Rolle, welche Plakatgestaltung für die Entwicklung des modernen Umschlagsdesigns gespielt hat, vgl. etwa Ilse-Valerie Cohnen: *Buchumschläge. Eine Sammlung herausragender Beispiele*. Mainz: Schmidt, 1999, S. 15: »Diese Buchumschläge, denen das von Künstlerhand entworfene Plakat vorausgegangen war, übten auf das Pub-

also wiederum nach einem mehrstufigen, teilweise höchst kuriosen, Übersetzungsprozess (und paradoxerweise darin gleichzeitig einer programmatischen Annäherung an das gesprochene Wort), die eingangs aufgerufene Teleologie der Buchform vollständig verwirklicht.

4 Fazit

Die Betrachtung dreier fragwürdiger Gänge des gesprochenen Wortes in die Buchform zeigen, dass mit der Zunahme an Vermittlungsinstanzen (zunächst die Herausgeber·innen, dann die Übersetzer·innen und schließlich wiederum neue Herausgeber·innen, dazu Grafiker·innen) das Problembewusstsein des primären Medien- und Formatwechsels zwischen Vorlesung und Buch abnimmt. Die Abnahme des Problembewusstseins zeigt sich im Objektstatus des Buchs selbst, genauer: in seiner buchästhetischen Gestaltung. Während die jeweils ersten Ausgaben in der Ausgangssprache zumindest teilweise noch deutliche paratextuelle Hinweise auf den Formatwechsel enthalten, erscheint die Oberfläche des Buchobjekts in den übersetzten Ausgaben geglättet. Hierbei lassen sich – zumindest spekulativ – Unterschiede in der kulturraumspezifischen Formatierung von theoretischem Wissen erkennen. Die französisch- und englischsprachigen Buchobjekte stellen, wie insbesondere in den diversen Publikationen der Vorlesung Foucaults erkennbar ist, die körperliche Präsenz des ›Autors‹ ins Zentrum. Die im deutschsprachigen Raum veröffentlichten Buchobjekte sind dagegen jeweils nicht spezifischen Autoren oder der Singularität und Flüchtigkeit ihres (Infra)texts verpflichtet, sondern der dem einzelnen Buchobjekt übergeordneten verlagsspezifischen Markenästhetik. Die primäre, nämlich materiell oberflächliche Referenz wird damit verlagert: weg von der Performativität der Hörsäle hin zur buchförmigen Wissenschafts- und Theoriekultur, in denen ›Theorie‹ insbesondere von Verlagen gemacht, genauer: in Serie produziert wird.[54]

likum seit 1850 durch ihre einzigartige Werbekraft eine starke Anziehung aus; es sah darin seine Großstadt in Bild und Gestalt, liebenswert, mit gutmütiger Ironie, aber auch mit Scharfblick und Chic wiedergegeben.«

54 So zumindest die These des bereits erwähnten Philip Felsch, vgl. ders.: *Der lange Sommer der Theorie*. Diese beiden Möglichkeiten der buchästhetischen Gestaltung erwähnt auch »Der Rauten-Macher« des Merve-Verlags, Jochen Stankowski. In dem be-

Eine solche Kritik des Referenzwechsels könnte schnell als Versuch einer Reinstallation der ›letzten Hand‹, des Autors als alleinigen Wächters über die Publikation seiner mündlichen wie schriftlichen Texte verstanden werden – in der Tat folgen die zitierten editorischen Vorworte sehr oft diesem Argument, insofern sie ihre Missachtung der letzten Wünsche des Autors bzw. der Autorin anerkennen und entschuldigen oder demgegenüber die Billigung der Autorinstanz betonen. Es geht mir aber explizit nicht darum, die Autorität des individuellen Autors gegenüber der Marktmacht der Verlage in Stellung zu bringen, also etwa die im französischen und angloamerikanischen Raum zu beobachtende autorzentrierte Buchästhetik als höherwertig auszuzeichnen. Vielmehr besteht meines Erachtens die dringende Notwendigkeit, die Mediengeschichte der Theorie gegenüber einer stark auf das Buchobjekt zentrierten Perspektive stärker auszudifferenzieren. Die in Bezug auf das Genre hochgradig berechtigte Buch-Ästhetik und die daran anschließende Lektüresoziologie und -geschichte sollte (mindestens) um eine Hörsaal-Ästhetik ergänzt werden, die als eigenständige Form, nicht als Vorstadium zu begreifen ist. Das Format ›Vorlesung‹ aus der eingangs skizzierten Buch-Teleologie zu befreien, erscheint angesichts der in den drei vorgestellten (Infra)texten implizit enthaltenen anderen Theoriepoetik von der internen Entwicklung und Widersprüchlichkeit der Gattung selbst geboten. Alle drei Vorlesungen problematisieren nämlich mehr oder weniger zentral das Verhältnis von Schrift und Sprache und damit die Möglichkeit einer Philosophizität und/oder Theoretizität des gesprochenen Wortes. Sie sind damit jeweils Beispiele für eine Form der Vor- oder eben Infratextualität, die sich nicht verlustfrei in tatsächlichen ›Text‹ verwandeln lässt. Die Vorlesung, und gerade die Vorlesung an so prestigeträchtigen Institutionen wie dem Collège de France, der Sorbonne und der Universität Berkeley, ist angesichts der skizzierten Beispiele als – selbstverständlich paradoxe – Selbstbehauptung einer ›anderen‹ Wissenschaft im Zentrum der akademischen Wissenslandschaft zu verstehen – und als Auseinandersetzung mit einem Jahrzehnt der revolutionären Umbrüche, das auch und insbesondere das akademische Selbstverständnis betrifft. Solche ambigen Positionierungen des Formats ›Vorlesung‹ zwischen Zentrum und Rand

reits zitierten Interview mit Christof Windgätter für die Zeitschrift *Maske und Kothurn* skizziert er zwei verschiedene Design-Strategien: »Manche Verlage versuchen, auf ihren Einbänden oder Umschlägen etwas vom Inhalt des jeweiligen Buches auszudrücken. Bei wissenschaftlichen Verlagen ist das aber nicht so einfach. Merve wollte da lieber das Reihenprinzip.« (Stankowski, Windgätter: ›Der Rauten-Macher‹, S. 64).

des akademischen Diskurses können durchaus kritisch hinterfragt werden – sie jedoch im Zeichen einer Markenästhetik bruchlos als ›Suhrkamp-‹ oder ›Merve-Kultur‹[55] zu verbuchen, privilegiert gegenüber der Traduktion ganz entscheidend die Tradition, im doppelten Sinne des Wortes.

55 Das Kompositum Suhrkamp-Kultur geht bekanntlich zurück auf den US-amerikanischen Literaturwissenschaftler George Steiner. In einem Zeitungsbeitrag zu Adorno schrieb er 1973: »Wie Bloch und Walter Benjamin, hat Adorno enorm von dem profitiert, was mancher die Suhrkamp-Kultur nennen mag, die heute die deutsche Literaturszene und philosophische Wertschätzungen in weiten Teilen dominiert. Fast im Alleingang, durch die Kraft kulturell-politischer Visionen und fachlichen Scharfsinn, hat das Verlagshaus Suhrkamp einen modernen philosophischen Kanon geschaffen.« (George Steiner: »Adorno: Love and Cognition«. In: *Times Literary Supplement*, (9. März 1973), S. 253–255.)

Tímea Mészáros

The book as framing device in exploration games

Myst (1993) and *What Remains of Edith Finch* (2017)

1 Introduction

With the advancement of computer graphics, digital games have gradually become a medium suited for telling complex stories in a visual manner, moving away from textual forms of narration which had characterised the text adventures and roleplay games of the 1980s. At its release in 1993, the exploration/puzzle game *Myst*[1] ushered in a new era in game design with its rudimentary three-dimensional effects which enabled the game to transport the player into the story world in an immersive, non-verbal manner. Nevertheless, the plot pays homage to a much older narrative medium through the presence of books – not merely as aesthetic objects but as an integral part of *Myst*'s game mechanic. In a remarkable introductory cut-scene, the game foreshadows the importance of the book as a framing device and a ubiquitous presence in the story where antique tomes are inhabited by characters and encompass a means of transportation to unknown worlds, the fate of which depends on the player's handling of said volumes.

Decades later, it is apparent that the tradition of including books in games continues: they appear in titles across numerous genres as collectibles, scrolls,

1 *Myst*. PC, Cyan, 1993.

guides, and intermedial references among other formats. Scattered about the game space, the role of these items tends to be intertwined with the exploration element in games and they often function as Easter eggs[2] to reward the observant player. The present study analyses a storytelling technique which goes beyond presenting books as objects the player can find which are usually secondary to the gameplay itself. Rather, it seeks to cover instances where books feature in a more abstract, often metanarrative/metamedial manner providing narrative frames, making them a significant part of the plot while retaining their connection to exploration and traversal and at once assigning them a crucial role in the game's aesthetic. For this purpose, *Myst* will be revisited with an emphasis on its representation of books, followed by an analysis of a more recent exploration-based game employing a similar gameplay principle, *What Remains of Edith Finch* (2017),[3] an example of the renaissance of story-exploration games which defined game design in the 2010s. A telling resemblance between the two titles is the way in which they make the writing process, the genesis of the books their story revolves around (in the case of *Myst*, the book as a container for and link between worlds; in *What Remains*, a chronicle of the protagonist's family history) a metaphor of player interaction. In such cases, books frame the experience and recontextualise the game's events, contributing to its experiential aesthetic. Thus, the approach of this project unites aesthetic and narratological considerations while drawing on recent theories of book presence.

2 Integrating exploration and storytelling in games: an overview

In his seminal essay on video game aesthetics, *Navigable Space* (1998),[4] media scholar Lev Manovich points out a crucial connection between the unfolding of game narratives and the mechanic of traversing virtual spaces. Based on this observation, he locates the singular nature of games as a storytelling me-

2 Parodic references to elements within the same game or to other works of art (e.g., other games, films, literary works, paintings, etc.).

3 *What Remains of Edith Finch*. PC, Annapurna Interactive, 2017.

4 Lev Manovich: »Navigable Space«. *manovich.net*, there dated 1998, http://manovich.net/index.php/projects/navigable-space, perm. accessed March 12, 2022.

dium in their unique ability to represent stories in a primarily spatial manner. Simultaneously, the author identifies the adventure/puzzle game *Myst* (alongside shooter game *Doom*) as an archetype of games following the »hyperrealistic turn«[5] which focus on exploration and interaction with the game environment foregrounding audiovisual representation.[6] In this sense, Manovich focuses on games' ability to employ novel modes of storytelling while devoting less attention to the more apparent ways *Myst* comments on its own narrative nature: the presence and symbolic role of books throughout the game. Not only do we encounter books in cinematics in and as objects within the game world, but, as will be demonstrated, the book as a magical object governs the gameplay and even plays a symbolic role in the plot.

Thus, Manovich' essay paves the way for the definition and analysis of the cluster of genres the present study refers to as ›exploration games‹. For the purposes of this analysis, the term is used in a broad sense and can be applied to computer games which may fall into a different primary generic category provided that exploration plays an integral part in their gameplay as a secondary categorising principle. In this manner, these games include the aforementioned text adventures, side-scrollers, roleplay games such as the franchises *Elder Scrolls*[7] or even *Grand Theft Auto*,[8] and the more recent genre ›walking simulators‹[9]. In all of these cases, an immersive world is not presented as a mere backdrop against which the primary objectives take place (unlike in, for example, games revolving around sports, martial arts, armed combat, or car-racing) – its traversal is also inevitable for completing said objectives, especially for challenges where the focus is on navigation or investigative work. Correspondingly, Wolf summarises these criteria in the following manner, using *Myst* as a prime example: »Games which are set in a ›world‹ are usually made up of multiple connected rooms, locations, or screens, involving an objective which is more complex than simply catching, shooting, cap-

5 Gundolf S. Freyemuth: *Games, Game Design, Game Studies. An Introduction*. Bielefeld: transcript, 2015, p. 81.

6 Ibid.

7 The *Elder Scrolls* series. PC, Bethesda Softworks, 1994–2020.

8 The *Grand Theft Auto* series. PC, Rockstar, 1997–2021.

9 The term is commonly used to refer to games where the player's traversal of the game space, often combined with a narrative or investigative component, constitutes the main objective of the game. *Dear Esther* (PC, Chinese Room, 2012) is often dubbed the prototype of the walking simulator genre.

turing, or escaping, although completion of the objective may involve several or all of these«.[10]

The second game discussed in this paper, *What Remains* was born out of the recent revival of exploration games that focus on story reconstruction, which was started by independent developers in the 2010s in search of a less action-based game experience which focuses on the players' interpretive freedom. A notable predecessor to the 2017 game is *Gone Home* (2013),[11] an archetype for games set in a family home where we are invited to explore the notes, personal belongings, and voice messages to learn more about the story of the house's inhabitants. While spoof books are staple elements of such digital adventures, just like *Myst*, *What Remains* goes one step further in its representation of the book as an artefact by making it the underlying principle of the gameplay and a cornerstone of its narrative structure. Aside from the evolution of graphics and game engines, *What Remains*' innovation as compared to *Myst* lies in the way it showcases creative methods of using textuality and referencing analogue media.

3 The role of books in computer games: from collectibles to organising principle

As has been noted, books have fulfilled a range of purposes in computer game history, from serving as props through alluding to other works to adding to the mystery of the plot with their »tantalizing unreadability«.[12] Collectible books might serve as Easter eggs based on existing literary sources, such as the book titles we find in *The Sims 4*,[13] parodying real novels, or the readings we come across in *Overwatch*[14] which, as the observant player will notice, are often works that contain parallels to the game's story.[15] Boyd postulates that

10 Mark J. P. Wolf: *Myst and Riven. The World of the D'ni*. Ann Arbor, Mich.: U of Michigan P, 2011, p. 7.

11 *Gone Home*. PC, Fullbright, 2013.

12 Jason Boyd: »Tantalizingly Unreadable. Books in Gone Home, Tacoma, and Firewatch«. Conference paper, ›*Books on Screen*‹ *Symposium*, online, 3.11.2021.

13 *The Sims 4*. PC, Electronic Arts, 2014.

14 Boyd: »Tantalizingly Unreadable«.

15 Ibid.

there is a spectrum these objects in computer games can be located on based on the degree to which they resemble a print book in their functionality by featuring written information and/or being browsable,[16] spanning from decorative items which are entirely unreadable to scrolls characteristic of the role-play genre (i.e., documents at our perusal which relay relevant information about the game's rules, mechanics or backstory[17]). The present paper proposes, building on this classification, that there is an additional, less frequent, yet, within the games in question, much more omnipresent way in which books might be represented, where they constitute the framework a game is built upon. This category encompasses fictional books pertaining to the developers' vision which structure and guide the gameplay but are only represented schematically, as seen in the selected examples.

The computer games analysed here fulfil this last condition in the sense that books do not remain on the level of spoof objects, decorations to behold, or even scrolls containing background information, but instead take on the abstract yet prominent role of the driving force behind the game's plot, often besides appearing in other, more conventionally imitative settings simultaneously. Moreover, book presence can also have a metamedial function as a reference to the creators' task of designing new worlds (i.e., the creative process itself) and at once become a metaphor for the game narrative which is directly affected by player interaction, assigning to players the role of co-writers. Nevertheless, ›bookish‹ artefacts in both games contribute to the aesthetic of the game, which itself has a strong experiential component and is inseparable from the gameplay.

A notable way in which these two games achieve this inclusion of books in the action is by positioning them as instruments of narrative framing.[18] They establish the game world as directly determined by and, in a sense, taking

16 Ibid.

17 For instance, scrolls play an immense role in the *Elder Scrolls* games. This is illustrated effectively by *The Imperial Library*, a fan-made online collection containing all text documents within the games which has amassed over 5000 A4 pages since its founding in 1998. Cf. *The Imperial Library*, online at https://www.imperial-library.info, perm. retrieved on 4.2.2021.

18 In their 2019 study on *What Remains*, Bozdog and Galloway also discuss narrative framing techniques in the game, however, the text focuses mainly on the story-within-a-story aspect and does not deal with the role of books in detail. Cf. Mona Bozdog and Dayna Galloway: »Worlds at Our Fingertips. Reading (in) *What Remains of Edith Finch*«. *Games and Culture* 15.7 (2020), pp. 789–808, here pp. 796–797.

place within a book: in the case of *Myst*, our goal is to finish ›writing‹ ›the book of *Myst*‹ which contains an alternative world, while in *What Remains* we complete the main character's notebook[19] detailing her family history. Opening each of these volumes transports the player into the game space at the beginning and they also return in the games' »terminal framing«[20] sequence, contributing to the resolution and reiterating their significance as a plot device.

This crucial link between virtual objects resembling books to varying degrees and the player's experience can only be fully understood in the light of recent theories of book materiality in the digital age. The two key notions used in this study are Brillenburg Wurth, Pressman and Driscoll's account of digital book presence,[21] complemented by Pressman's observation of a heightened interest in »bookishness«[22] in current popular culture – a notion she introduces in her eponymous book from 2020. The author uses »bookishness« as an umbrella term for practices »that engage the physicality of the book within digital culture« in modes which are not necessarily connected to the act of reading, but rather our experience of the »nearness« of books.[23] In her view, said practices are manifested in digital media as »a form of indexical reference and spectral haunting« and often involve the reappropriation of books as artefacts for purposes other than their designated use.[24] Therefore, this notion is not only applicable to our case studies but incorporates the ever-present references to books in a range of software we use, such as the sound of flipping through pages in some e-book readers or the helpful, ›talking‹ paperclip we might remember from older versions of a widely used office application.[25] Pressman claims that much of new media are constituted by instances of »remediation« of analogue artefacts[26] including books and stationery. In her vein, it will be argued that some computer games can be viewed as »decidedly

19 Autobiographical writing is a staple element of exploration games, see also: *Gone Home*. PC, Fullbright, 2013; and *All the Delicate Duplicates*. PC, Mez Breeze, 2017 inter alia.
20 Monica Fludernik: *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge, 2019, p. 28.
21 Cf. Kiene Brillenburg Wurth, Jessica Pressman, and Kári Driscoll: *Book Presence in a Digital Age*. New York: Bloomsbury, 2018.
22 Cf. Jessica Pressman: *Bookishness*. *Loving Books in a Digital Age*. New York: Columbia UP, 2020.
23 Pressman: *Bookishness*, pp. 1; 10.
24 Ibid., p. 13.
25 Ibid., pp. 85; 88.
26 Ibid., p. 88.

bookish object[s]« which use books as »formal devices and a central trope«[27] alike, extending the reach of the book as a medium from the screen to the page and even VR goggles. In *Book Presence in a Digital Age*, the three authors reiterate Pressman's thesis by emphasising that our definition of materiality needs to be reconsidered by referring to book presence in electronic forms of expression as an act of »actualisation«,[28] reinforcing the idea that said presence »is not limited to any idea of a physical ›in itself‹ of the book«.[29]As will be demonstrated, in the aesthetics of »archival adventures«,[30] the presence of books is often juxtaposed with the absence of characters other than the player's avatar, looming over their solitude as an ethereal entity and subtly exercising its influence on their choices.

4 Meta-narrative worldbuilding in *Myst*: »these are not just books«[31]

The release of *Myst* heralded the advent of a rudimentary form of three-dimensional graphics for computer games. Developers used the new possibilities lying in this technology to design a novel storytelling method which no longer relies on extensive textual description and, instead, directs the player's focus to the spatial/exploratory aspects of the game. *Myst*'s introductory cinematic immediately underlines the importance of books for the game's lore and plot alike in an in-medias-res manner: we first see a mysterious figure falling into a dark fissure along with a leatherbound book, with eerie mu-

27 Ibid., p. 105.

28 Brillenburg Wurth et al.: *Book Presence in a Digital Age*, p. 11.

29 Ibid.

30 Coined by Kagen, the term overlaps with the previously introduced notion of exploration games – this intersection provides a useful label for the two games examined here. Her definition of the genre is as follows: »games composed of ludic repositories of material, carefully arranged, which the player turns into a narrative adventure by the way in which they choose to navigate the given space«. Cf. Melissa Kagen: »Archival Adventuring«. *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*. 26.4 (2020), pp. 1007–1020, here pp. 1008; 1011.

31 Rand Miller, Robin Miller and David Wingrove: *The Myst Reader*. E-Book. Hyperion, 2004, p. 64, online at: *King Author*. https://kingauthor.net/books/Rand%20and%20Robyn%20Miller/The%20Myst%20Reader/The%20Myst%20Reader%20-%20Rand%20and%20Robyn%20Miller.pdf, perm. accessed 1.3.2022.

sic playing in the background. As the man fades into nothingness, the tome lands in front of the player and the voiceover, telling the story from the perspective of the character we had just encountered, explains the book's significance by expressing concern as to whether it lands in the wrong hands, which he claims might have grave consequences. The sequence ends with the ominous remark that »(…) perhaps, the ending has not yet been written«,[32] which has two-fold significance for the purposes of this analysis: firstly, it highlights the central role of the book and its plot to the game narrative, and, secondly, it foreshadows the player's active participation in completing what is soon revealed to be ›the book of *Myst*‹ itself. In an instant, it becomes clear that the volume *encompasses*, in a literal sense, the island which serves as the starting point of the adventure. The player who assumes a third-person perspective throughout the game is then not automatically transported to the island, but is required to interact with the book for its contents to be uncovered. The book frames the action both directly, its recovery by the player being the onset of the events that unfold, and in an aesthetic sense, as it is on the book's pages that the dynamic world of the island comes to life before our eyes. This experience is described in detail in one of the novels inspired by the game, *The Book of Atrus*:

> Atrus stepped closer, looking down at the open pages. The left-hand page was blank, but on the right… He gasped, amazed by the clarity of the picture in that small, rectangular box. Why, it was like staring through a window! […] Then, with a sudden, sickening lurch, he felt himself sucked into the page. Or rather, it was as if the page grew suddenly huge, enveloping him in the weave of its fibers. […] And as he finally surrendered to that blackness, so he found himself back in his body, standing on the grass just in front of the mound, a fresh breeze blowing into his face […].[33]

Paradoxically, we quickly find that in the game world *only* books encompass moving pictures:[34] the scenery itself is represented with the help of still,

32 *Myst*, »Opening credits«.
33 Miller et al.: *The Myst Reader*, pp. 49–50.
34 This feature is referenced by one of the most unique artefacts the *Myst*-universe has inspired: a »real-life *Myst* book«, i.e., an electronic multimedia installation made by repurposing an antique book and adorning it with a screen. This reflexive reappropriation of books as presented in the game created by Mike Ando strips its object of all practical functionality, thereby commenting on the nature of book materiality. Cf. »How One Myst

3D-rendered images and is presented to us on a frame-by-frame basis, which lends yet another layer of »bookishness«[35] to *Myst*'s visuals, making the impression of a picture book where each click turns a page, allowing the player to take a step in the desired direction. Using the notes and hidden video messages and solving the puzzles scattered about the island, it is our turn to set out to reconstruct the events that had led up to the moment when the mysterious book landed in front of us. In the process, we also discover the lore of the game's universe and the relevance of books to the developments resulting in its now-abandoned state.

Following said clues, we come across a library and find that three of the world's inhabitants are trapped within three separate volumes on the shelves, begging to be set free. We find ourselves in the middle of a family feud between two brothers, Sirrus and Achenar, and their father, Atrus (who also features in the opening scene), each claiming to be the only one deserving of freedom. At this point, the game mechanic is explained: the player is required to find lost pages of either of these three books and choose a character to be set free. As we search the island looking for the pages, we learn just how powerful books are within the game space. The three men are revealed to be the last descendants of a supernatural race called the D'ni, who possess the ability to write magic books which may contain – and serve as portals to – countless alternative worlds, *Myst* being only one of their many creations. This not only alludes to the creative potential of language by thematising the D'ni's mastery of the secret art of constructing worlds using words, but also poses a metamedial comment on the nature of worldbuilding – the process of creating computer games (and narratives at large) with their own immersive universes by means of coding. As mentioned, *Myst*, along with its sequels, has inspired a series of fantasy novels,[36] in the first volume of which the *modi operandi* of such worlds (referred to as »ages« within the universe) and their auxiliary »linking books« are described as follows by Atrus:

> Writing – D'ni Writing – is not merely an Art, it is a science. The science of precise description. […] Once the Age is complete, one must always

Fan Made Himself a Real-Life Myst Book«. On: Wired, there dated 24.11.2012, https://www.wired.com/2012/11/a-real-myst-linking-book/, perm. accessed 13.3.2022.

35 Cf. Pressman: *Bookishness*.

36 Along with a number of printed guidebooks, expanding the game's influence to analogue media.

> – always – make a Linking Book. [...] Each Linking Book refers to one of the larger descriptive books – to one specific book. *You might say that it contains the essence of the larger book – certain phrases and words that fuses it to that book and no other*. But that is not all. For a Linking Book to work, it must also include an accurate description of the place one wishes to link to on that particular Age, which is recorded by writing a special D'ni symbol, a Garo hertee. Yes, and *a Linking Book must be written in the Age and location it is meant to link to*. And so a Linking Book is, in a sense, a working substitute for a descriptive book.[37]

From this description it becomes clear that the characters must have been trapped in their respective ages due to the lack of a linking book at their disposal (this piece of information is communicated using cut-scenes in the game). Moreover, this passage sheds light on the importance of the uniqueness and descriptive nature of each of these texts, even if their exact contents are never disclosed to the player. Therefore, ages and linking books possess an aura of indispensability in *Myst*'s story, where the game space is defined by an ominous sense of book presence.



Fig. 1: A ›living book‹ in Myst.[38]

37 Miller et al.: *The Myst Reader,* p. 67 [my emphasis].
38 Screenshot from *Myst*. Perm. retrieved on 2.2.2022.

Depending on which book we choose to complete and which character we deem worthy of helping, the game has three possible outcomes. It transpires that it had been the brothers who first turned against their father in envy of his ability to create worlds and the ages in his possession. The two siblings try to manipulate the stranger (i.e., the played character) into freeing them while simultaneously setting a trap for the player. If we choose to help either Sirrus or Achenar, we end up exchanging places with them and remaining trapped in one of the books indefinitely. In contrast, by paying close attention to the clues at hand, the player is directed to the ending designated as preferred by the authors. This conclusion is triggered if the player chooses to help Atrus, the father who fell victim to the scheming of his children who destroyed his library and trapped him in one of the ages with no linking book to leave before getting trapped themselves. In each of these cases, however, it is ultimately the completion of the book we first found, ›the book of *Myst*‹, that concludes the plot and ends the game, supplying the closing frame of the story. Thus, it can be said that our objective is to complete a book embedded in another book which is the organic part of a larger whole: encapsulated in the island's story are the three ages represented by the three tomes, along with the lives of the characters we encounter, and we are invited to pick up the thread where the writing process had come to a halt.

5 *What Remains of Edith Finch*: »the stories are the problem«[39]

Over two decades later, independent game designers at *Annapurna Interactive* revisited *Myst*'s formula and developed a game which revolves around a diary, which, as the player will learn, answers the game's titular question. The similarity to *Myst*'s plot (where completing and passing down books is also of key importance), or at least the intersection between the audience of the two games is also recognised by *Steam*'s algorithm: players interested in one of them receive a recommendation for the other by the game distribution service, which highlights the overlap between the two titles which both fall into the previously outlined category of exploration games.

39 *What Remains*, chapter »Finch Cemetery«.

What Remains of Edith Finch chronicles the story of a family presumed to be affected by a mysterious curse which had caused the tragic and premature deaths of several young family members. The player assumes the perspective of Edith, a young woman who returns to her childhood home on Washington's Orcas Island to solve the mystery behind the family tragedy. Throughout her tour, she records the stories of her relatives in her diary which becomes the framing device of the narrative as the written pages come to life. The notebook opens and players are immediately cast into the setting, relying on Edith's focalisation as she passes through the rooms. Instead of disappearing and giving way to a filmic perspective, however, the text of the diary is transformed into a spatial presence – text fragments are projected into the player's field of vision, superimposed on surfaces around the house, only to disappear shortly afterwards. Bozdog and Galloway comment on the immense influence this technique has on the player by describing their experience of encountering text »around [them], in the woods, around the house, in keyholes and fireplaces, in the letters, books, and diaries that [they] find, always guiding [them] forward, always letting [them] in«.[40] In doing so, the game makes an explicit demand for our attention as readers and players alike. We learn that Edith's great-grandmother Edie (who had outlived most of her descendants) had turned each bedroom into a shrine as a tribute to its late resident. Remembrance in the game is thematised through the use of objects (including various types of books) representing characters and providing information about them.[41] *What Remains*' developers have included a range of media such as letters, poems, a flipbook, a computer game, and a comic book among these items which are referred to as sources of »richly interpretable information«[42] in game studies. Each of these formats corresponds to the respective character's personality and alludes to their interests, for example, hand-drawn sketches retell a gifted painter's story while the suicide of an avid programmer is commemorated by a short computer game illustrating his hallucinations leading up to the event. Although such interactive items are not

40 Bozdog and Galloway: »Worlds at our Fingertips«, p. 796.

41 Kagen refers to these as »objects [charged] with potential narrative«, also quoting Jenkins' definition describing the sum of such items as a »narratively-impregnated mise-en-scene«. In: Kagen: »Archival Adventuring«, pp. 1008–1009.

42 Biederman and Vessel qtd. in: Rosa Carbo-Mascarell: »Walking Simulators. The Digitalisation of an Aesthetic Practice«. *Proceedings of the 1st International Joint Conference of DiGRA and FDG*. Dundee, 2016, pp. 1–15, here p. 5.

uncommon in walking simulators such as *Gone Home*,[43] in *What Remains* they are used in a unique way: upon finding a key clue, a minigame begins, allowing the player to temporarily assume the perspective of a different character.

In one of these minigames, *Dreadful Stories*, a horror/pulp comic book introduces a semi-fictional retelling of great-aunt Barbara's demise. The outlandish choice of style is a nod to Barbara's achievements as a teenage horror film actress who rose to fame in the 1960s. The plot of the comic contains information crucial to the explorer's progress: without reading it, it is impossible to proceed to the next room. The anecdote reveals that the key required is part of the music box Barbara's ear is said to have been found in during the aftermath of her disappearance. Therefore, the importance of reading and books as the ›key‹ to the gameplay is reasserted once again. Books in the game do not merely provide contextual information but are repeatedly depicted as symbolic parts of the opening mechanism of doors, furthermore, as Kagen notes, when the player hovers over objects with the cursor, important clues are indicated using a book-shaped icon.[44]



Fig. 2: A door handle hidden in a locked book in What Remains of Edith Finch.[45]

43 See also Fullbright; *All the Delicate Duplicates*; or the *Nephise*-series. *Nephise*-series. PC, Tonguç Bodur; 2018–2020.

44 Cf. Kagen: »Archival adventuring«, p. 1013.

45 Screenshot from *What Remains*, chapter »Molly«. Perm. retrieved on 10.04.2021.

Another sequence presented in the form of a flipbook titled *The Magic Paintbrush* commemorates Edith's artistic older brother, Milton, who disappeared at the age of eleven after wandering off to the nearby forest. Flipping through the pages results in the illusion of viewing another embedded flipbook which appears as part of the drawings but is then expanded to fit the size of the book at the player's perusal. The sketches depict the young Milton as he paints a door on the wall, breaks the fourth wall and bows to the player, then disappears using the imaginary door. Upon completing each of these objectives, the player is presented with an animation of the character in question which is added to the sketch of the family tree contained in the notebook. This denotes the manner in which the playable character (i.e., Edith) actively records the family's story chapter by chapter as she discovers the memorials one by one.

Edith's tour of the residence leads her to conclude that »the stories themselves might be the problem«[46] – the curse is regarded first and foremost as a narrative called to life by the family's belief in its power, one of the central themes of the game being the impact stories have on our lives. In the recollections of the family members, there appears to be a blurred line between reality and fiction, shedding light on a miscommunication of real events. A final flashback to Edith's childhood reveals that while her great-grandmother Edie was intent to share her knowledge of the family's history, her mother chose to prevent this in fear of the curse. In a symbolic scene, a fight over Edie's diary erupts and the memoirs containing her recollections are torn in two. The words are shown to fade from the pages, leaving the text as a fragment, and information is withheld from the player to leave room for their own conclusions. In what follows, we witness as Edith's ties to the house and Edie, the only person familiar with the events in their complexity, break abruptly when her mother flees the house with the young girl in tow.

Nevertheless, the notes the player completes during the traversal record this event and the stories of all the individual family members,[47] and it is implied that the young protagonist dedicates her own recollections to her unborn child before the family curse claims her life, causing her to succumb to her early demise while giving birth to the sole descendant of the Finch lineage. It re-

46 Ibid., chapter »Finch Cemetery«.

47 Arguably, the fact that the (full) first name of the protagonist and that of the great-grandmother are identical is itself an allusion to the the former preserving the recollections of the latter and ›archiving‹ them as part of her own memories, which implies a degree of fluidity between their consciousness.

mains up to our interpretation, therefore, whether the stories are passed down to the next generation successfully or fade into obscurity. In light of this, the structure of the game may be described as diary-within-a-diary, whereby the game accomplishes what Fludernik calls »multiple framing«.[48] By eternalising the stories in the notebook, the player also reconstructs the contents of Edie's lost writings by rummaging through a series of embedded books and other mementos in the process. In *What Remains*, characters are represented by objects including various book formats – their absence is mitigated by the (omni)presence of books, providing the ontological basis for the gameplay.

6 Conclusions

The two games discussed here, released at very different moments in the history of computer games following the appearance of photorealistic graphics, are connected in the way they guide the player's experience of book presence: they appropriate the book as a medium and present it as more than an artefact by including multiple layers of books-within-books. This feature is apparent not only in terms of visual/spatial representation but also affects the plot structure of the games. Throughout their traversal of the game space, players are invited to actively contribute to books being (un)written while most of the contents remain shrouded in mystery. In this sense, books provide the narrative frame and mark the beginning and the end of the player's ambulations within the virtual world while simultaneously contributing to the gameplay as elements of mini-games and puzzles, driving the action forward. Books are presented as the only means of entering a lost world which entails, in the case of *Myst,* bridging distances in space, whereas in *What Remains* it requires a leap back in time using narratives of the past. On an aesthetic level, the player's perception of books is shaped by the transmedial commentary defining the subtext of their encounters with various instances of books within the game – a deeply meaningful allusion to the creative process behind the inception of narratives, be they written or retold in an audiovisual manner. From a perceptual perspective, it can be concluded that books encompass a peculiar type of presence across the two examples. At once ephemeral and mate-

48 Cf. Fludernik: *An Introduction*, p. 29.

rial, they fulfil formal, symbolic, and structural purposes alike. The world in narrative exploration games often being uninhabited, books might also substitute for characters, reinforcing the air of elusiveness surrounding them. It is therefore in a multitude of ways that the book as a medium continually shines through the multimodal storytelling of these games, designating them as profoundly »bookish«[49] objects.

49 Pressman: *Bookishness*.

Aleksandra Vujadinovic

Kanonisierende Ästhetik

Theorie im Taschenbuchformat

1 Buch, Monographie, Taschenbuch – und Geisteswissenschaft

In Bezug auf das ›Weltverstehen‹ sind es vor allem die Geisteswissenschaften und ihr aktuell (womöglich noch) dominierendes Format, die *Monographie*,[1] die es qua Buchformat einer breiten Masse ermöglichen, das (alltägliche) Leben zu begreifen: »Das Buch ist für die Geisteswissenschaften noch immer das perfekte Medium, um das zu erreichen, was den Natur- und Technikwissenschaften seit langem nicht mehr gelingt: Spezialisten und Laien zugleich mit intellektueller Nahrung zu versorgen.«[2] Umso erstaunlicher ist die Feststellung, dass »die Werke, die über Spezialistenkreise hinaus Resonanz erzeugen und damit für den öffentlichen Ruf einer Disziplin entscheidender sind als alle anderen Publikationen«,[3] zu verschwinden scheinen. Diese Werke, die

1 Die Monographie wird als Goldstandard für viele Disziplinen der deutschsprachigen Geisteswissenschaften verstanden (vgl. Carlos Spoerhase: »Filetierte Vernunft. Veröffentlichen in den Geistes- und Sozialwissenschaften«. In: *Mittelweg* 36 2, 2022, S. 1–5, hier S. 6). Auch die Abbildung zum Anteil der Publikationsformen in den vier Wissenschaftsbereichen der DFG hebt hervor, dass die Monographie, dicht gefolgt von Fachzeitschriften, das zentrale Format der Wissensgenerierung und -kommunikation ist (vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft: *Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung. Herausforderungen und Handlungsfelder. Positionspapier.* Bonn: DFG, 2022, 81 S., hier S. 12.)

2 Caspar Hirschi u. Carlos Spoerhase: »Die Gefährdung des Geisteswissenschaftlichen Buches. Die USA, Frankreich und Deutschland im Vergleich.« In: *MERKUR* 788 (2015), S. 5–18, hier S. 17.

3 Ebd., S. 11.

Hirschi und Spoerhase in Anlehnung an Barluet als »intellektuelle Schwergewichte mit publizistischer Strahlkraft wie Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques* oder Foucaults *Surveiller et punir*«[4] beschreiben, scheinen wenig kompatibel zu sein mit dem *akademischen Kapitalismus*[5] bzw. dem ›Informationskapitalismus‹[6] und den entsprechend gewandelten Arbeitsbedingungen, Reputationssystemen[7] und deren Rankingkulturen. Durch ihre Länge und Geschlossenheit ist die Monographie einerseits zudem nicht (mehr) unmittelbar vereinbar mit der Lehrpraxis, die sich mit einzelnen Kapiteln zufriedengeben muss, da die Seminare nicht genug Raum für eine umfangreiche Lektüre bieten und das Lesen von langen Texten generell als Zumutung betrachtet wird,[8] andererseits mit dem Publikationssystem selbst sowie dem Anspruch auf kennzahlenorientiertes Publizieren und die daran anschließende, auch etwa von Websites wie Researchgate.com oder Academia.edu geprägte ›Rankingkultur‹ der Wissenschaft schlechthin. Durch die zeitlich anspruchsvolle, qualitative Auseinandersetzung mittels Rezensionen und Zitationen kann die Monographie, so scheint es, schwerlich mit *dem* Zeitschriftenartikel mithalten, der Wissenschaft in ›Kurzform‹ präsentiert, d.h. schnell durchgelesen und wiederum gerankt werden kann.[9] Darüber hinaus trage zur »herausragenden Rolle«[10] der

4 Ebd.

5 Hagner setzt den *akademischen Kapitalismus* mit gewandelten Arbeitsbedingungen, Reputationskriterien, und Belohnungssystemen in Verbindung (vgl. Michael Hagner: »Das Gewicht der Bücher«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 12.1 (2018), S. 95–100, hier S. 99.) Auch Hirschi u. Spoerhase weisen darauf hin, dass das gedruckte Buch als zentrale wissenschaftliche Kommunikationsform in den Naturwissenschaften bereits vor der digitalen Revolution an Bedeutung verloren hat und dass das Verschwinden der Monographie nicht ausschließlich auf die digitale Revolution zurückzuführen ist (vgl. Caspar Hirschi u. Carlos Spoerhase: »Zwischen Bleiwüste und Bilderflut. Formen und Funktionen des geisteswissenschaftlichen Buches«. In: Dies. (Hg.): *Bleiwüste und Bilderflut. Geschichten über das geisteswissenschaftliche Buch.* Wiesbaden: Harrassowitz, 2015, S. 1–17, hier S. 2). Dennoch ergeben sich durch die Digitalisierung von Büchern Problematiken, die rechtliche Restriktionen und »in ästhetischer Hinsicht eine Rückkehr zur Schriftrolle im PDF-Format« bedingen. Ebd. S. 16.

6 Hagner beschreibt das gedruckte Buch in Bezug auf den Informationskapitalismus als ›ziemlich widerstandsfähiges Medium‹, da bei der Rezeption keine Daten abgesondert werden, die im Nachgang von Unternehmen verwendet werden, um Geld zu verdienen und zu manipulieren (vgl. Hagner: »Das Gewicht der Bücher«, S. 99).

7 Vgl. ebd., S. 98.

8 Vgl. Spoerhase: »Filetierte Vernunft«, S. 12.

9 Vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft: *Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung*, S. 39.

10 Ebd., S. 43.

Fachzeitschriften bei, dass ihr ›Wert‹ »[] auch im digitalen Kontext bestehen«[11] bleibe und im Vergleich zur Monographie durch die Möglichkeit zur »Querverbindung im digitalen Rezeptionsraum«[12] eine Art Mehrwert habe.

Das Format der Monographie fällt, so ließe sich schlussfolgern, regelrecht durchs Raster – strategisch und ökonomisch, indem es als ineffektiv aussortiert und immer weniger finanziell gefördert wird. Ein Effekt, der dabei zu beobachten ist, lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Durch das Verschwinden der meist monographischen Schwergewichte verändern sich ebenfalls die Bestände der Universitäts- bzw. Hochschulbibliotheken. Anstatt in Qualifikationsarbeiten in Gestalt langer Ausarbeitungen im Format des monographischen Buchs zu investieren, stellen sich Bibliotheken – im Sinne des kennzahlenorientierten *akademischen Kapitalismus* – vermeintlich effektivere Sammelbände, Einführungen, Kunstbände, Handbücher oder Fachzeitschriften in die Regale.[13] Es zeichnet sich mithin ein Konflikt der Temporalregime ab, der, wie Spoerhase zurecht bemerkt, Konsequenzen für »die langfristige Organisation der geistes- und sozialwissenschaftlichen Wissensbestände«[14] hat. Konkrete Beispiele für solche Konsequenzen sind die Minderung der finanziellen Fördermittel für Universitätsbibliotheken oder der Einbruch der Verkaufszahlen bei Publikumsverlagen, »die zum Ansehen der Geisteswissenschaften am meisten beigetragen haben.«[15] Auch mit Open-Access-Publikationen und deren ›goldenem Standard‹, der auch für Monographien angestrebt wird, scheint das monographische Buch keine *wirkliche* Zukunft zu haben. Auch wenn Wissenschaft im Rahmen des aktuell vorhandenen Systems vergleichbar, bewertbar und aufrufbar sein muss, kann nicht von einem verbindlichen Publikationssystem aus gedacht werden, das nur ein einzelnes Publikationsformat integrieren kann und das Output-Format auf jene Goldstandard-Veröffentlichungen ausrichtet[16] – insbesondere dann nicht, wenn der Blick auf die »Formenvielfalt des geisteswissenschaftlichen Buchwesens«[17]

11 Ebd., S. 14.
12 Ebd.
13 Vgl. Hirschi/Spoerhase: »Die Gefährdung des Geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 15.
14 Spoerhase: »Filetierte Vernunft«, S. 9.
15 Hirschi/Spoerhase: »Die Gefährdung des Geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 15.
16 Deutsche Forschungsgemeinschaft: *Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung*, S. 50.
17 Vgl. Hirschi/Spoerhase: »Zwischen Bleiwüste und Bilderflut: Formen und Funktionen des geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 3.

gerichtet wird, das auf der Vielfalt geisteswissenschaftlicher Disziplinen basiert, die sich konkret und spezialisiert – ggf. sogar *nerdig* – mit dem (alltäglichen) Leben beschäftigen und ein Angebot an Werken des ›Weltverstehens‹ zur Verfügung stellen, das von Spezialist·innen und Laien rezipiert werden kann und im Format des Taschenbuchs seit 1973 mit der Reihe *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* große Beliebtheit genießt.

Im Folgenden soll es vor diesem Hintergrund darum gehen, sich der Ästhetik des Taschenbuchs aus der Perspektive einer Formattheorie anzunähern, die Überlegungen zu den Konzepten der ›Form‹ und des ›Formats‹ in ein Verhältnis zur geisteswissenschaftlichen Theoriegenese setzt. Dazu wird zunächst eine Definition des Formatbegriffs bereitgestellt. Aus dieser Definition ergibt sich der den darauffolgenden Ausführungen zu Theorie-Reihen der Verlage Suhrkamp, Merve & Co. zugrunde gelegte Ästhetik-Begriff. Nach der skizzenhaften Darstellung einer Geschichte der Taschenbuchästhetik, deren Beginn in den 1970er Jahren verzeichnet werden kann, schließt der Beitrag mit einem Sprung in die Jetztzeit der Gegenwart am Beispiel des Verlags Matthes & Seitz, um das stabile, sich aber dennoch wandelnde Format des Taschenbuchs in einen größeren Rahmen einzuordnen und die Relevanz seiner Erforschung hervorzuheben.

2 Taschenbuch: Form, Format, Ästhetik – und Theorie

Betont werden soll zunächst der »triviale[] Punkt«, den auch Hagner seinerseits macht, wenn er konstatiert, dass »Bücher eine andere Funktion haben als Artikel oder Essays«[18] und dass dies mit der Form bzw. dem Format des jeweiligen Mediums zusammenhängt.[19] Zwar kann auch die Kurzform

18 Hagner: »Das Gewicht der Bücher«, S. 98.

19 Hirschi/Spoerhase: »Zwischen Bleiwüste und Bilderflut: Formen und Funktionen des geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 3: »Was für ein ›magischer‹ Akt findet statt, wenn ein geisteswissenschaftliches Werk durch die Druckerpresse läuft und schließlich als gedrucktes Buch mit einem Leineneinband ausgeliefert wird? Durch die materielle Transformation in der Biographie des Textes findet ein Autorisierungsakt statt. Das Publikationsformat und die materielle Einrichtung des geisteswissenschaftlichen Buches prägen seine Wahrnehmung auch durch die wissenschaftlichen Leser. Das ist alles andere als banal. Denn für Fragen des Formats und der Einrichtung sind gemeinhin gar nicht die

durchaus »sprachliche Reflexion und Erkenntnisprozesse in Gang«[20] setzen; die Langform hingegen, wie beispielsweise das monographische Buch, kann »große Linien aufzeigen, […] eine narrative Kraft entwickeln und Verbindungen herstellen, für die man Platz braucht.«[21] Große Linien, narrative Kraft und Verbindungen sind Elemente, die die publizistischen Schwergewichte der Vergangenheit gekennzeichnet haben und auf deren Theorien die heutige geisteswissenschaftliche Forschung noch immer aufbaut, um Phänomene und Gegenstände des ›Lebens‹ nicht ›mit einer Theorie‹ oder ›nach einem Theorem‹ zu *lesen*, sondern um mit eigener ›Lesebrille‹ neue Perspektiven zu eröffnen, Gegenstände »jeweils im Horizont von Vorgängertheorien«[22] zu dynamisieren. Um in Zukunft nicht nur durch Essays und Artikel zu intervenieren, zu problematisieren und zu affizieren, sondern den Fortschritt in den Geisteswissenschaften ›anzukurbeln‹, bedarf es ›längerer‹ Aushandlungen – die Rede ist hier von ca. 100-300 Seiten[23] Text –, die für Wissenschaftler·innen im Sinne der erfolgreichen Theorieentwicklung, aber auch für Laien im Sinne einer Orientierungshilfe für das ›Weltverstehen‹ ein Surplus darstellen. Constantin Hühn hebt in seinem Beitrag *Philosophie-Verlage. Reich wird man damit nicht* aus dem Jahr 2021 den gegenwärtig ›massiven Theoriebedarf‹ hervor: »Und wie sieht die Zukunft für die Philosophie-Verlage aus? ›Die Zukunft wird rosig‹, sagt Tom Lamberty von Merve. ›Nee im Ernst: Ich glaub, der Orientierungs-

Wissenschaftler selbst, sondern die Verlage verantwortlich. Entscheidungen, die in Verlagen auch aus Gründen getroffen werden, die keinen wissenschaftlichen oder auch nur epistemischen Hintergrund haben, prägen damit die Wahrnehmung von Wissenschaft *innerhalb* der Wissenschaft.« [Herv. i. Orig.].

20 Hagner: »Das Gewicht der Bücher«, S. 98.

21 Ebd.

22 Amin Nassehi u. Gerd Nollmann: »Einleitung: Wozu ein Theorievergleich?« In: Dies. (Hg.): *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich.* 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 7–22, hier S. 18.

23 Siegfried Unseld, der nach Peter Suhrkamps Tod die Verlagsleitung bei Suhrkamp übernahm und das Paperback als Behältnis von Theorie etablierte »beharrte darauf, in der Theorie-Reihe nur kurze Texte zu publizieren«. (Philipp Felsch*: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990.* 2. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2018, S. 59). Auch Peter Gente sprach sich in den 1970-er Jahren für »kleine Formen« (ebd.) aus und machte sie zum Markenzeichen. Wenn man sich die Länge der Suhrkamp- und der Merve-Taschenbücher anschaut, dann waren mit ›kleinen Formen‹ Texte von ca. 100-400 Seiten gemeint. Was damals ›klein‹ war wird heute im *akademischen Kapitalismus* jedoch als ›groß‹ wahrgenommen.

bedarf und die Komplexität der Umwelten, in denen wir uns bewegen, wächst. Und da würde ich sagen: Holy Shit! Der Theoriebedarf ist wirklich massiv!‹«[24]

Das Format, das sich, wie bereits erwähnt, seit 1973 mit derartiger ›Theorie‹ auseinandersetzt und Wissenschaftler·innen sowie Laien erreichen kann, ist das *wissenschaftliche Taschenbuch*, welches in der Regel als Monographie realisiert wird und

> den Studierenden den Erwerb einer persönlichen geisteswissenschaftlichen Handbibliothek und damit ganz neue intellektuelle Aneignungsformen erlaubt. Darüber hinaus vermag das Taschenbuch als Genre dazu dienen, bestimmte Vorstellungen von den Geisteswissenschaften als Instanzen einer individuellen oder gesellschaftlichen Aufklärung zu propagieren: ein bestimmtes Rezeptionsverhalten zu fördern und ein bestimmtes soziales Verhältnis zwischen Autorin und Lesern zu entwerfen.[25]

Dem *monographischen Taschenbuch* soll im Folgenden nähere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da es nicht nur Studierenden neue intellektuelle Aneignungsformen erlaubt und bestimmte Vorstellungen der Geisteswissenschaften propagiert, sondern sich darüber hinaus gewissermaßen als Behältnis von Theorie etabliert hat, da es mittels einer spezifischen Ästhetik – seiner ›symbolischen Form‹ – Kanonisierungsprozesse evoziert, die sich seit 1973 exemplarisch anhand der Reihe *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* oder auch den Taschenbüchern des Merve-Verlags nachzeichnen lassen und das Taschenbuch als *symbolisches Kapital* verstehbar machen. Dazu wird eine Perspektive eröffnet, die zwar das buchwissenschaftliche Wissen über das Taschenbuch mit-

24 Constantin Hühn: »Philosophie-Verlage. Reich wird man damit nicht«. Auf: *deutschlandfunkkultur.de*, dort datiert auf 24.10.2021, online unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophie-verlage-reich-wird-man-damit-nicht-100.html, zul. abgeruf. am 18.08.2022. Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwiefern die Konzentration auf ›Philosophie‹ den Verlagen schadet.

25 Hirschi/Spoerhase: »Zwischen Bleiwüste und Bilderflut: Formen und Funktionen des geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 13f. An die Differenz der Formate haben sich die Autoren angenähert, indem sie nicht nur typografische Dispositive und paratextuelle Merkmale, sondern darüber hinaus soziale Praktiken in den Blick genommen haben. So beschreiben die Autoren den Sammelband als ein »Modell der akademischen Vergemeinschaftung«, das broschierten Heft als »alternative materielle Formen der Zirkulation von Literatur und Wissen […], die alternative soziale Kontexte gemeinschaftlicher Rezeption und Diskussion kreieren« und das Taschenbuch als »das den Studierenden den Erwerb einer persönlichen geisteswissenschaftlichen Handbibliothek neue intellektuelle Aneignungsformen erlaubt«. (Ebd.)

denkt, es jedoch nicht als Genre, sondern als Format im medienästhetischen Sinne begreift, wenn zugrunde gelegt wird, dass sich »die Gattung Theorie nicht auf bestimmte Inhalte reduzieren [lässt]«, sondern, dass sie ihre »Form[] entlang der Möglichkeiten des Paperbacks entwickelt«[26] hat.

Format wird hier verstanden als eine dichte Entität an zusammenhängenden Zeichen, die »kulturelle, wertbezogene, aber auch zeitliche und räumliche Transformationsprozesse«[27] materialisiert, Dinge in ›Form‹ bzw. ›Ordnung‹ bringt,[28] »Medien über den Gegensatz von Regelbruch und Normierung – philosophisch zugespitzt: Chaos und Ordnung«[29] modifiziert, Standards in Frage stellt, neue schafft und Wiederholung ermöglicht. Formate zeichnen sich durch ihre ›Gemachtheit‹ aus. Ihre Materialität – ihre Wahrnehmbarkeit (i.S. einer ›Aisthesis‹), ihre Greifbarkeit im kognitiven und materiellen Sinne – lässt sich hinterfragen: »Formate verweisen wie kein anderes mediales Phänomen auf ihre befragbare, ersetzbare und auch zu verwerfende oder herausfordernde Gemachtheit. Sie sind hervorgebrachte, meist unter funktionalen oder ökonomischen Vorgaben getroffene Entscheidungen, Absprachen oder Bestimmungen.«[30] Das Format als »künstliche Symbolik«,[31] ist demnach ›frei‹ durch seine Gemachtheit:

> Zuordnung[en] des Geistes [sind] willkürlich, konventionell und damit auch nicht alternativlos […]. Cassirer spricht klar von einer ›Energie des Geistes‹. Das hierin zum Ausdruck gebrachte dynamische Moment unterscheidet sich von der Vorstellung geschichtstranszendenter Strukturen. Die symbolischen Formen, die man auch verstehen kann als unterschiedliche Wirklichkeitszugänge, als strukturierende Vermittlungsinstanzen zwischen dem Menschen und der Welt sind damit historisch wandelbar.

26 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 59.

27 Oliver Fahle et al.: »Medium | Format. Einleitung in den Schwerpunkt«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22 (2020), S. 10–18, hier S. 11.

28 Vgl. Axel Volmar: »Formats as Media of Cooperation«. In: *Media in Action* 2 (2017), S. 9–28, hier S. 9.

29 Fahle et al.: »Medium | Format«, S. 11.

30 Ebd., S. 12.

31 Boris Schwitzer: »Symbolische Formen und Objektive Hermeneutik«, Vortrag, gehalten im Rahmen des Sommerkolloquiums des Philosophischen Instituts der TU Darmstadt, Juli 2007, 10 S., hier S. 6, online verfügbar unter https://www.philosophie.tu darmstadt.de/media/institut_fuer_philosophie/diesunddas/borisschwitzer_pwt/Vortrag_Symbolische_Formen_und_Objektive_Hermeneutik.pdf., zul. abgeruf. am 18.09.2022.

> Sie können zu veränderten Wirklichkeitsdeutungen führen und unterliegen selbst potentieller und tatsächlicher Umgestaltung.[32]

Formate normieren und schließen dabei ein und aus: Sie haben eine Filterfunktion – die so genannte ›ästhetische Reduktion‹ – zum Effekt und »stellen Kondensationen kultureller Aushandlungsprozesse – kultureller Performativitäten – dar.«[33] Somit ordnet und orientiert das Format über das ihm ›einverleibte‹ Wissen, die Praktiken und (auch politischen) Entscheidungen.[34] Als symbolische Form verbindet das Format mehrere ›Dinge‹, wie es ebenso der *Stil* oder das *Genre* vermag.[35]

Als symbolische Form verstanden werden kann das Format, wenn zugrunde gelegt wird, dass »[u]nter einer ›symbolischen Form‹ [] jede Energie des Geistes verstanden [wird], durch welche geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.«[36] Daran anschließend kann das Format als »Regelset[] der Aufbereitung von Wissen und der Herstellung soziokultureller Wirklichkeiten«[37] begriffen werden. In dieser Funktion dienen Formate als Interface, das Akteure und ihrer Praktiken miteinander in Verbindung setzt: Sie ermöglichen Kooperation über temporale und räumliche Grenzen hinweg.[38] Über die Erzeugung und Wahrnehmung des Formats – verstanden als symbolische Form – definiert sich der Mensch als »das Wesen, das über Symbole verfügt und das sich sein Selbstverständnis und seine Ansicht der Welt durch den Gebrauch

32 Ebd., S.6f.

33 Fahle et al.: »Medium | Format. Einleitung in den Schwerpunkt«, S. 12.

34 Vgl. Volmar: »Formats as Media of Cooperation«, S. 12f. Der Autor verdeutlich diesen Aspekt mittels eines Rekurses auf die Arbeiten von Jonathan Sterne zum MP3-Format: »By covering a period of more than a century, Sterne shows that formats embody important sedimentations of scientific knowledge, cultural practice, and politics: ›The MP3 carries within it practical and philosophical understandings of what it means to communicate, what it means to listen or speak, how the mind's ear works, and what it means to make music. Encoded in every MP3 are whole worlds of possible and impossible sound and whole histories of sonic practices.‹« (Ebd.)

35 Vgl. Hartmut Winkler: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 65.

36 Ernst Cassirer: *Schriften zur Philosophie der Symbolischen Form.* Hg. v. Marion Lauschke. Hamburg: Felix Meiner, 2009, S. 67.

37 Fahle et al.: »Medium | Format«, S. 13.

38 Vgl. Volmar: »Formats as Media of Cooperation«, S. 11.

von Symbolen verschafft.«[39] Mit dem Format des *wissenschaftlichen Taschenbuchs* lebt »[d]er Mensch« gleichsam »in einem symbolischen Universum, das er selbst geschaffen hat«.[40] Was eine Theorie[41] bzw. wer ein·e Theoretiker·in ist, wird über die symbolische Form – das Format *Taschenbuch* – mithin festgelegt.

Aus einer solchen Bestimmung des Formatbegriffs folgt für die Analyse der entsprechenden (Buch-)Ästhetik, dass sich diese über jene Praktiken im Produktions- und Rezeptionskontext theoretisch beleuchten lassen, in denen Wissen über Materialität verhandelt wird, Form und Inhalt prozessiert werden und das Format *Taschenbuch* sowie das Genre *Theorie* in einem Wechselspiel herausgebildet werden.[42] Die theoretische Annäherung an die Ästhetik des wissenschaftlichen Taschenbuchs bedarf daher einer Betrachtung von Praktiken, die in enger Verbindung mit den Handlungsangeboten von Objekten stehen, wenn vorausgesetzt wird, dass sich der Mensch durch sinnliche Wahrnehmung in der Welt orientiert.

Das Genre *Theorie* hat maßgeblich Suhrkamps Theorie-Reihe mit ihrer, im Vergleich zum Regenbogenspektrum der *edition suhrkamp,* ›nüchternen‹ Buchästhetik geprägt.[43] Durch das Selbstverständnis der Herausgeber ergab sich der Anspruch, »einem neuen Denkstil Konturen zu verleihen«.[44] Dieser Denkstil, der sich von der Philosophie abwandte und interdisziplinäre Zu-

39 Heinz Paetzold: *Ernst Cassirer zur Einführung.* Hamburg: Junius, 2002, S. 82. Siehe dazu auch: Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur.* Hamburg: Felix Meiner, 1990, S. 49–51.

40 Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen*, Vorbemerkung des Verlags, S. 6.

41 Mit dem Ziel der Abwendung von philosophischen Werken mit totalitärem Anspruch wird bei der Suche nach einem Begriff für den Vorgänger der stw das Genre ›Theorie‹ situiert »›zwischen Philosophie (›indirekt‹), Ethnologie und Literatur‹«. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 59. Felsch entnimmt die Aussage einem Briefwechsel zwischen Jacob Taubes und Siegfried Unseld vom 05.05.1964.

42 Eine Anregung zur Reflexion über die Beziehung von Form und Inhalt stellt Winkler bereit: »Häufig wird Form in der Entgegensetzung zum Inhalt bestimmt. So evident erscheint, dass Form auf einen Inhalt angewiesen ist, den sie formt, so unklar ist, was denn ein Inhalt ohne Form überhaupt wäre. Sind Inhalte denkbar, die vollständig ohne Form sind? Oder gehen Formen immer andere Formen voran? Dies würde bedeuten, dass es nichts als Formwechsel und das heißt Transformationen gäbe.« (Winkler: *Prozessieren*, S. 65.)

43 Die *edition suhrkamp*, die Bände der Reihe ›Theorie‹ sowie *stw* können auf suhrkamp-forschungskolleg.de vergleichend in einem Slider im unteren Bereich der Seite betrachtet werden, online unter https://suhrkamp-forschungskolleg.de/forschung/, zul. abgeruf. am 18.09.2022.

44 Felsch*: Der lange Sommer der Theorie,* S. 58.

gänge präferierte, die nah am Zeitgeist zu sein schienen, bestimmte das Genre *Theorie* im Verlauf der Titelsuche für die neue, gleichnamige Reihe ›*Theorie*‹. Das monographische Theorie-Taschenbuch wollte Theorie nicht länger in formschönen und wohlfeilen Bänden unterbringen, sondern sie in die Form eines Gebrauchsartikels bringen, der in den Buchhandlungen einerseits nicht zu sehr hervorstechen, andererseits auch nicht untergehen sollte. Das Format des Theorie-Taschenbuchs bildet sich dann also nach einer Zeit aus, die durch die *edition suhrkamp* das Taschenbuch so zu sagen als ›Behälter‹ einführte und sich als *primäre Interformation* auffassen lässt. Denn in Bezug auf den Medienbegriff wird bei der Einführung eines neuen Mediums bzw. eines Medienumbruchs von *primärer Intermedialität* gesprochen. Diese Phase zeichnet sich durch Aushandlungen zwischen einer medientechnologischen Elite und einer kulturellen Elite aus, die das neue Medium – hier: nicht das Medium, sondern das Format – in einer Dialektik von Apokalypse und Euphorie diskutieren und ihm Kontur verleihen.[45] Die kulturelle Elite neigt zur Sicherung ihrer kulturellen Definitionsmacht, während die medientechnologische Elite Neuerungen euphorisiert und zu etablieren versucht. Die Diskussion über das Format des Taschenbuchs wird verstanden als Aushandlung der sozialen Definitionsmacht, wenn beachtet wird, dass auf die Bekanntmachung des Verlagsleiters Siegfried Unseld, dass er nun Taschenbücher machen wolle, mit Skepsis geantwortet wurde, und auch ein bedeutender und bekannter Autor wie Max Frisch das formatbezogene Umdenken Unselds als Ausverkauf an das Taschenbuch und als Ramsch beschrieb.[46] Das ›billige‹ Taschenbuch, von dem 40 Stück pro Jahr ›gemacht‹ werden sollten, könne nur auf Kosten des Niveaus gehen.[47] Billige Ware wolle man nicht mit intellektueller Arbeit in Verbindung setzen.[48] Es zeigt sich: Das Format des Taschenbuchs exemplifiziert hier eine Transformationsgeschichte, die ähnlich hitzige Dis-

45 Siehe dazu Rainer Leschke: *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink, 2003, S. 33–67.

46 Vgl. Siegfried Ressel: »70 Jahre Suhrkamp - die Unseld-Jahre. Unter dem Regenbogen.« Auf: *deutschlandfunkkultur.de*, dort datiert auf 03.07.2020, online unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/70-jahre-suhrkamp-die-unseld-jahre-unter-dem-regenbogen-100.html, zul. abgeruf. am 18.08.2022. Zitiert wird an dieser Stelle aus dem gleichnamigen Podcast der Sendung *Zeitfragen*, ab ca. 11:50 Min.

47 Ebd.

48 Ebd.

kussionen hervorbrachte wie das Internet[49] und gegenwärtig mit der aktuellen Diskussion um apokalyptische Prognosen bezüglich der Monographie erneut Aufmerksamkeit auf Formatierungsfragen lenkt. Unselds Vorschlag ist gleichwohl – nicht zuletzt auch aufgrund seines Sozialisierungsaspekts – auf Zuspruch getroffen; und mittels der Buchgestaltung von Willy Fleckhaus, dem ›Chefdesigner‹ Suhrkamps, wurde sogar ein Buchgestaltungstrend ausgelöst: Die Pop-Ästhetik, die Fleckhaus durch seine Idee von 48 Titeln in 48 Farben des Sonnenspektrums – ›leicht‹, ›organisch‹ und ›heiter‹ – initiieren konnte, wurde letztendlich zum Markenzeichen des Verlags.[50] Wenn es Unselds Problem gewesen sein sollte, einen kapitalistischen Verlag mit der linken Ideologie seiner Zeit zu verbinden,[51] so war die Fokussierung auf das Taschenbuch sowie die Gestaltung der Bücher durch Fleckhaus ein ästhetischer Lösungsansatz für dieses Anliegen respektive dieses Problem.

Die im darauffolgenden Jahr präsentierte Reihe *Theorie* stellte mit ihrem »minimalistische[n] Einband das nüchterne Gegenstück zur bonbonbunten Pop-Art ihrer älteren Schwester«[52] dar. Großen Erfolg feierte die Theorie-Reihe, die unter anderem Abhandlungen von Marcel Mauss zur ›Gabe‹ oder von Jürgen Habermas zu ›Erkenntnis und Interesse‹ enthielt, im Vergleich zur *edition suhrkamp* und der *stw* jedoch nicht.[53] Theorie erscheint heute nach wie vor unter dem Signet *stw*, das seit den 1970er Jahren Popularität genießt und auch weitere Verlage zu Theorie-Reihen inspiriert hat, die über Merve bis hin zur *Fröhlichen Wissenschaft* von Matthes & Seitz stets auf ein ähnlich ›nüchternes‹, aber nicht weniger ausdrucksstarkes Design ihrer Taschenbücher setzen.

49 »Genau, so wie heute übers Internet diskutiert wird, wurde in den frühen 1960ern übers Taschenbuch diskutiert, ein Vorbote der Massenkultur, aus Amerika kommend. Rowohlt hat die ersten gemacht, und dann zog eben Suhrkamp nach mit den ersten Theorie-Taschenbüchern.« (Philipp Felsch im Gespräch mit Barbara Schäfer: »Theorie-Geschichte ›Der Merve-Verlag war stilbildend‹«. Auf: *deutschlandfunk.de*, dort datiert auf 07.06.2015, online unter https://www.deutschlandfunk.de/theorie-geschichte-der-merve-verlag-war-stilbildend-100.html, zul. abgeruf. am 19.08.22.

50 Vgl. ebd., ab ca. 13:00 Min.

51 Vgl. ebd., ab ca. 23:40 Min.

52 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 57.

53 Vgl. ebd.

3 Rückblick, Einblick, Ausblick – und Gegenwart

Während sich Unseld noch damit auseinandersetzen muss, dass das ›neue‹ (Taschenbuch-)Format im Vergleich zu den Charakteristika des ›alten‹ (Buch-) Formats betrachtet wird – d.h. im Vergleich zum ›klassischen‹ Buch mit Hardcover und seiner raumgreifenden Größe –, hat sich etwa Merve von Anfang an eine Taschenbuchreihe vorgenommen, die mit dem Format des Taschenbuchs unter anderem eine Bedeutungsoffenheit als formale Ästhetik in Verbindung setzt. Bei Merve hat sich Peter Gente, Mitgründer des Verlags, während der Entwicklung der Taschenbuchreihe beispielsweise Gedanken dazu gemacht, wie moderne, gegenwartsaffine Theorie unter Rekurs auf und in Absetzung von Hegel, Marx und Freud aussehen könnte.[54] Es zeigte sich auch hier eine Abwendung von den großen Erzählungen und der Philosophie, die mit ihrer radikalen und systematischen Art und Weise des Philosophierens nicht in das kleine Format der Taschenbücher zu passen schien; Gente schloss sich vielmehr der Auffassung von Gilles Deleuze an, wenn er Bücher produzieren wollte, in die man, ohne vorher Saussure und Lévi-Strauss gelesen zu haben, hinein lesen konnte.[55] Über die Reflexionen zum Format werden die Philosophie und ihre Vertreter·innen geradezu austauschbar.

Gente postuliert, dass ein Verlag mit den geringsten Mitteln eine eigene Politik machen kann, die ihm eine eigene Richtung gibt.[56] Damit setzt er, über den Bezug auf die ökonomische Situation des Verlags (den er mit Heidi Paris leitete) und das sich aus der Situation ergebenen Format des günstig produzierbaren Taschenbuchs, seinen Denkstil, der sich zu Beginn des ›langen Sommers der Theorie‹ um 1960 herausgebildet hatte, explizit in Verbindung zum Format. Seine Erzählung zeugt von einer Prozessierung, die seine bzw. die Ansprüche des Verlags sowie die vom Format bereitgestellten Handlungsgmöglichkeiten in einem wechselseitigen Denkprozess verarbeitet. Die Gemacht-

54 Vgl. Thomas Vorreyer: »Peter Gente (1936 – 2014)«. Auf: *Spex.de*, online unter https://spex.de/peter-gente-tot/, zul. abgeruf. am 18.08.22. Die folgenden indirekten und direkten Zitate wurden aus dem Video am Ende im unteren Bereich der Website entnommen. Das Video ist auch auf *Youtube.com* unter dem Titel ›Peter Gente (Merve Verlag) – Second Order Television (german)‹ zu finden. Zur Orientierung wird die Minutenangabe angegeben [0:00–0:17 Min].

55 Vgl. ebd., ab ca. 04:14 Min.

56 Vgl. ebd., ab ca. 00:17 Min.

heit der Theorie und ihrer Theoretiker·innen, die hier ebenfalls durch Gentes Wortwahl deutlich wird, hebt die kanonisierende Kraft des Formats hervor:

> Was wir auch immer gemacht haben, so ne bestimmte Berliner Szene ja, also angefangen hier mit genialen Dilettanten, Blixa Bargeld, aber dann auch Jacob Taubes, Oswald Wiener bis hin zu Rainald Goetz, WestBam, also so zu sagen so ne Pop-Kultur oder ja Taubes ist ja nun nicht unbedingt, aber oder Kippenberger haben wir auch sehr früh gemacht.[57]

›Gemacht‹ in Bezug auf die Gemachtheit von Theorie kann bedeuten, dass die Autor·innen ihre Bekanntheit, ihre Reputation dem Verlag und seinem Format zu verdanken haben, der sie als Theoretiker·innen durch das Einbinden in die Reihe mit unverwechselbarem Design, das sich durch die Merve-Raute auszeichnet, die geringe Anzahl an Seiten und das gebrauchsorientierte Softcover, ästhetisch regelrecht hergestellt hat. Somit konnten die Autor·innen als ›intellektuelle Schwergewichte mit publizistischer Strahlkraft‹ im kleinen Format inszeniert und wahrgenommen werden. An dieser Stelle zeigt sich die Bedeutung der Verbindung von Format und Inhalt. In Bezug auf die Erzeugung von Reputation kann die Form dem Inhalt nicht als entgegengesetzt betrachtet werden. Die Form ist einerseits auf den Inhalt angewiesen, da sich ihr Kapital über die Theoretiker·innen bestimmt, die sie selbst wiederum ›macht‹. Es stellt sich jedoch die Frage, ob der Inhalt und seine Produzent·innen ein Dasein hätten, wenn sie über die symbolische Form des Taschenbuchformats nicht für einen Leser·innenkreis gefiltert würden, der sie als das wahrnimmt, was ihnen das Format vorgibt. Theorie und *ihre* Theoretiker·innen werden erst zu solchen, wenn sie von Verlagen und Rezipient·innen als solche aufgefasst werden.

Gente ging es nicht um eine Schule, sondern um einen Stil und die Persönlichkeit des jeweiligen Theoretikers, die auch kontrovers sein konnte.[58] Er suchte »gestandene theoretische Leute«, denen er nicht immer folgen musste und die er auch »nicht immer gut« fand, die aber aktuelle Phänomene auf besonders spezielle Art und Weise zu beschreiben wussten.[59] Anders gesagt: Es ging ihm um Persönlichkeiten, deren theoretischer Einsatz nicht durch Aufsatzpublikationen in wissenschaftlichen Zeitschriften, sondern mono-

57 Ebd. ab ca. 8:00 Min.
58 Vgl. ebd., ab ca. 20:00 Min.
59 Ebd.

graphisch präsentiert werden musste, um sie als Persönlichkeiten adäquat erfahrbar zu machen; um »kleine und bescheidene Bücher«. Als Gebrauchsgegenstand, der mehrmals gelesen werden kann und dessen Ästhetik sich durchaus mit der Zeit qua Abnutzung wandelt, ist es auch die Bedeutungsoffenheit der ›kleinen‹ Theorie-Monographie, die Theorie als etwas konturiert, das nicht in umfangreichen, ›großen‹ Büchern im Hardcover einen Allgemeinheitsanspruch erhebt. Deren Inhalte mussten nicht ›gemocht‹ werden; es war erwünscht, dass wertende Passagen als negativ empfunden werden;[60] aber der Kern blieb, dass *im Taschenbuch* Theorie geboten wurde, die mit eigener ›Brille‹ gelesen werden konnte und als Basis für die eigene intellektuelle Weiterentwicklung oder aber auch für deren Verwerfung diente. Die Abkehr vom Anspruch auf Allgemeingültigkeit sowie die Akzeptanz der Inkommensurabilität einzelner geisteswissenschaftlicher Theorien und ihrer Theoretiker·innen sowie entsprechender Verleger·innen und Autor·innen stehen im Zusammenhang mit einer Art Wiederholungsschleife: dem wiederholten Gebrauch, dem wiederholten Lesen, dem wiederholten Markieren, Unterstreichen, Durchstreichen, aus der Tasche kramen, in Regale stellen, auf Tische legen und dem ›Weiterreichen‹ als kooperativer Praxis. Diese Abkehr ermöglicht es gleichermaßen, unterschiedlichste Persönlichkeiten unter dem Dach eines (Buch-)Designs zu vereinen und eine feste Bindung, teilweise sogar eine Freundschaft zwischen Verleger·innen und Autor·innen entstehen zu lassen.

Die Größe, die Art des Covers, die Farbgebung, die Raute sind im Fall von Merve heute noch wie vor 50 Jahren. Tom Lamberty, der seit 17 Jahren den Verlag leitet, bemerkt, dass »[d]ie Ökonomie in gewisser Weise auch langfristig angelegt [sei]«[61] – und zwar über das Format. Die Aktualität und die Bedeutungsoffenheit, die für Gente in Bezug auf die Auswahl der Inhalte und der damit verbundenen Bedeutung des Formats Taschenbuch zentral waren, stellen heute für Merve eine Herausforderung dar.[62] Das Internet habe mit seinem breiten und aktuellen Angebot an Philosophie und Theorie für den Rückgang von Philosophie-Büchern gesorgt.[63] Während es vor dem Taschenbuch

60 Vgl. ebd.

61 Constantin Hühn: »Philosophie-Verlage. ›Reich wird man damit nicht‹«. Auf: *deutschlandfunkkultur.de*, dort datiert auf 24.10.2021, online unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophie-verlage-reich-wird-man-damit-nicht-100.html, zul. abgeruf. am 19.08.22.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. ebd.

das gebundene ›Groß‹-Buch war, das mit seinem Allgemeinheitsanspruch längerfristig wirkte, wird nun das Taschenbuch mit der Konnotation, lange zu wirken, belegt. Entgegen Gentes ursprünglicher Idee, ›frische‹ und aktuelle Inhalte zu veröffentlichen, beschreibt Lamberty »[d]ass man diese ganz aktuellen, zeitspezifischen Beiträge nicht als Buch«[64] macht: »Das Buch ist gerade jetzt auch für Inhalte geschaffen, von denen man sagt, die sollen uns längerfristig wirken«.[65]

Vor dem Hintergrund technologischer und ökonomischer Veränderungen scheint sich die Wahrnehmung des Theorie-Taschenbuchs und somit auch seine Ästhetik weiter zu prozessieren. Mit der bereits erwähnten (und offensichtlich nach Nietzsche benannten) Reihe *Fröhlichen Wissenschaft* des Verlags Matthes & Seitz wird in der Jetztzeit der Gegenwart der hier skizzenhaft betrachteten Geschichte der Buchästhetik schließlich auch der ›Essay‹ *zur Theorie* – und das Format des Taschenbuchs transformiert sich entsprechend einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Raum und Zeit im Kontext gegenwärtiger Lesepraktiken zu einer noch kleineren Form: dem »iPhone-Format«, das Matthes & Seitz auf der verlagseigenen Website seinen Taschenbüchern über die Platzierung eines Zitats des Journalisten Mladen Gladić von der *Welt* auf der Unterseite zur Reihe zuweist.[66] Dort heißt es zudem: »Umwälzende Ideen brauchen nicht viele Worte, und der Weg ist weit, das Gepäck sollte nicht zu schwer sein: In der Reihe *Fröhliche Wissenschaft* erscheinen Essays, die in knapper Form große Gedanken, komplexe Reflexionen und nachdenkliche Betrachtungen auf den Punkt bringen.«[67] Die Geschichte scheint sich zu wiederholen. Bei Suhrkamp und Merve war man sich, so lassen es die vorliegenden Darstellungen vermuten, ebenfalls immer schon einig, dass umwälzende Ideen nicht viele Worte brauchen. Das Essayistische, von dem sich Gente abgrenzt, indem er sagte, dass man die ›Wertigkeiten‹ in den Texten von Baudrillard oder Virilio weglassen müsse, um die Beobachtungen einer theoretischen Auseinandersetzung zugänglich zu machen,[68] erscheint mit den Ver-

64 Ebd.

65 Ebd.

66 »Fröhliche Wissenschaft«, online unter https://www.matthes-seitz-berlin.de/matthes-seitz-berlin/reihe/froehliche-wissenschaft.html, zul. aufgeruf. am 20.8.22. Die Quelle des Zitats wurde vom Verlag nicht angegeben und konnte auch durch eigene Recherche nicht ermittelt werden.

67 Ebd.

68 Vgl. Vorreyer: »Peter Gente (1936 – 2014)«, ab ca. 21:50 Min.

lautbarungen zu Format und Inhalt der *Fröhlichen Wissenschaft* nunmehr als genuine Eigenschaft des Taschenbuchformats. Auch wenn sich Gente für einen ›anderen Zugang‹ durch den Fokus auf Beschreibungen und den Ausschluss von Wertigkeiten in theoretischen Texten ausspricht, beschreibt er damit das, was auch mit Blick auf die Reihen von Matthes & Seitz und Suhrkamp ins Auge sticht: diese bedingen Effekte wie Affekte. Die Ästhetik wissenschaftlicher Theorie-Taschenbücher steht, ähnlich formuliert, sowohl mit Effektivität als auch mit Affektivität in Verbindung; d.h. sie zielen jeweils auf einen ihnen eingeschriebenen Sinn und auf eine von ihnen ausgehende Sinneswahrnehmung: Theorie und Ästhetik sind damit hier einmal mehr eng miteinander verknüpft. Was mit den Pop-Farben bei Suhrkamp begann, wiederholt sich in der Typographie der *stw*, der Raute der Merve-Taschenbücher, der *Fröhlichen Wissenschaft* und im Übrigen auch mit der *Kleinen Edition* des August Verlags, die ihrerseits »in der Tradition des Essays [steht], jenes Genres der Intervention, die zu lang für eine Zeitschrift und zu kurz für ein herkömmliches Buch ist.«[69]

Um sich nach diesem kleinen Einblick in die Beziehung und Bedeutung des Formats *Taschenbuch* zur bzw. für die geisteswissenschaftliche Theoriebildung weiterhin bzw. hinreichend mit dessen *eigentlicher* Ästhetik zu beschäftigen, bedarf es in Zukunft, so das Fazit der in diesem Beitrag versuchten Eingrenzung, einer feingliedrigen Analyse des Außen und Innen. Diese müsste das Taschenbuch als Format kontextualisieren, Praktiken seiner Praktiker·innen – Gestalter·innen, Verleger·innen, Autor·innen und Reziepient·innen – in den Blick nehmen und dies alles im Zusammenhang, mittels einer Analyse des technologischen, sozio-historischen sowie ökonomischen Kontextes durchdringen. Wenn es für einen Richtungswechsel im Publikationswesen sowie für den Erhalt monographischer Werke und ihrer Eigenheiten – der Eigenheiten der Geisteswissenschaften – einer »jungen, unvorbelasteten Generation von Verlegern und Lektoren« bedarf,[70] dann ist dazu eine Forschung unabdingbar, die zu diesem Zweck ein umfangreiches Wissen über eine derart noch ungenau benannte Formatästhetik bereitstellt – allerdings nicht aus einer buchwissenschaftlichen, sondern aus einer medien(kultur)wissenschaftlichen Perspektive: aus der Perspektive einer Formattheorie. Wenn Theorie

69 ›Kleine Edition‹, online unter https://www.matthes-seitz-berlin.de/august-verlag/reihe/kleine-edition.html, zul. abgeruf. am 20.08.22.

70 Hirschi/Spoerhase: »Die Gefährdung des Geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 18.

als Disziplin begriffen wird, deren Mechanismen der Lektüre aufrecht erhalten bleiben müssen,[71] dann ist es für die Zukunft der Geisteswissenschaften denn auch unabdingbar, das ›Buch‹ – insbesondere das *Taschenbuch* – und seine Eigenschaften, nicht durch Digitalisate zu ersetzen und »das Kind mit dem Bade aus[zu]schütten«,[72] als vielmehr »die Bedeutung des jeweiligen wissenschaftlichen Beitrags herauszustellen«,[73] um nicht »in ästhetischer Hinsicht [...] zur Schriftrolle im PDF-Format«[74] zurückzukehren.

71 Siehe dazu Oliver Ruf: »Welche Theorie sollen wir lesen? Kittler im Kanon-Spiegel«. In: Stefan Neuhaus u. Uta Schaffers (Hg.): *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016, S. 79–98, hier S. 80.

72 Hirschi/Spoerhase: »Die Gefährdung des Geisteswissenschaftlichen Buches«, S. 17.

73 Deutsche Forschungsgemeinschaft: *Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung. Herausforderungen und Handlungsfelder*, S. 50.

74 Hirschi/Spoerhase: »Zwischen Bleiwüste und Bilderflut«, S. 16.

Moritz Ahrens / Leonard Keidel

Buch-Ästhetik als Vermittlungsleistung

Über Kollaboration in der Editionstypographie

Einem ersten Impuls folgend mag man bezweifeln, ob Ästhetik ein relevantes Beurteilungskriterium wissenschaftlicher Bücher sei. Ohne einen ästhetiktheoretischen Diskurs zu bemühen, wollen wir aus der Perspektive der Buch*praktiker* die mediale Ästhetik des wissenschaftlichen Buches als (gelungene) Abstimmung von wissenschaftlicher Methode und typographischer Umsetzung verstehen. Wissenschaftliche Buch-Ästhetik erfordert somit ein gewisses Maß an wechselseitigem Verständnis für die Arbeitsweisen, Regularien, Konventionen, technischen Möglichkeiten respektive Grenzen usw. Und je komplexer der wissenschaftliche Gegenstand komponiert und strukturiert ist, desto engere Kooperation ist gefragt. Besonders eindrücklich lässt sich dies anhand von kritischen Editionen illustrieren.[1]

1 Unser philologisch perspektivierter Zugang soll nicht verschweigen, dass es auch in Publikationen anderer Fachbereiche vergleichbare Kooperationsimperative zwischen Wissenschaftler·innen auf der einen und Buchgestalter·innen, Typograph·innen und Setzer·innen auf der anderen Seite gibt. Gleichermaßen sollen die im Folgenden angeführten Beispiele unterschiedlicher regionaler Kontexte keineswegs eine homogene, synchrone und paneuropäische Entwicklung behaupten, sondern durch Konzentration auf bedeutende Meilensteine medienhistorische und -soziologische Tendenzen aufzeigen und belegen.

1 Philologie und Typographie: medienhistorische Herleitung

Bereits in der Wiegezeit gedruckter Editionen (ca. 1495–1515) waren philologisches und typographisch-technisches Wissen eng miteinander verflochten. In Venedig schufen Aldus Manutius und seine Mitarbeiter mustergültige Klassiker-Ausgaben, die nicht nur im Geist der Renaissance philologisch anspruchsvoll wie präzise waren, sondern auch in ihrer materiellen Umsetzung neue Maßstäbe setzten: durch kleineres und schmaleres Format (Oktav und Duodez), die Einführung von Pappeinbänden und insbesondere durch die Entwicklung und Produktion geeigneter (kursiver) Schriften und deren perfektionierte Einrichtung im Satz.[2] Möglich war dies, weil der Druckerverleger Manutius humanistisch gebildeter Gelehrter war und die Setzer, wenn nicht philologisch, dann zumindest sprachlich so gebildet sein mussten, dass sie lateinische und griechische Texte verarbeiten konnten. In ihren Anfangszeiten also wurden editionsphilologische Methodik und ihre Realisierung bzw. Realisierbarkeit im Druck sowie ökonomische Aspekte (Papiereinsparung) und Gebrauchspraktiken (Transportabilität) parallel gedacht.

Mit der spätestens ab dem 16. Jahrhundert erfolgenden Verbreitung und gewerblichen Professionalisierung des Buchdrucks wurde auch der Herstellungsprozess von Büchern arbeitsteiliger organisiert. In der Folge bildeten sich zu den aufgrund der Beibehaltung der Kodexform bereits bestehenden Berufen (z. B. Buchbinder, Papiermacher, Stempelschneider) weitere, medienspezifische Tätigkeiten (Schriftschneider, -gießer, -setzer und Korrektor) als eigenständige Professionen heraus. Diese wirtschaftlich-technische Ausdifferenzierung hebt Mitte des 18. Jahrhunderts Georg Heinrich Zinckes *Allgemeines Oeconomisches Lexicon* hervor, indem das Buch im gleichnamigen Artikel als »höchst nützliches und bequemes Werckzeug, die Wahrheit dem andern auf eine bequeme Weise zum Lesen und Erkennen vorzulegen«, qualifiziert wird und zugleich seine medienpraxeologischen Voraussetzungen dargelegt werden:

2 Zu Manutius siehe Angela Nouvo: »Manutius, Aldus«. Auf: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, dort datiert in 2017, http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862__COM_130239, zul. abgeruf. am 19.08.2022.

> An dieser Waare arbeiten viele Leute, ehe sie zu Stande kommt, und zu einem eigentlichen Buche in diesem Verstande wird. Der Gelehrte und Schrifftsteller, der Pappiermacher, der Schrifftgiesser, Setzer und Buchdrucker, der Corrector, der Verleger, der Buchbinder, bisweilen auch der Goldschlager und Gürtler etc. Von dieser Manufaktur ernähren sich also viele Leute.[3]

Aber auch wenn durch diese Entwicklung eine größere (institutionelle) Distanz zwischen den an Universitäten und Akademien Forschenden und den an der Buchproduktion Mitwirkenden entstand, waren die Anforderungen an die (Schrift-)Gelehrsamkeit gerade der Setzer sehr hoch.

In Johann Georg Krünitz' einschlägiger *Oekonomischer Encyklopädie* (242 Bände, 1773–1858), einer der bedeutendsten wissenschaftsgeschichtlichen Quellen für Wirtschaft und Technik zwischen Aufklärung und Industrialisierung, heißt es zum Berufsbild des Setzers:

> Ein guter Setzer muß nicht allein gut Lateinisch und Deutsch, sondern auch Französisch lesen und schreiben können, ferner auch, wo möglich, die Rechtschreibung verstehen, weil er oft unleserliche Handschriften zum Setzen erhält, welches ihm in der Folge eine böse Correctur verursachen würde, wenn er Schreibfehlern nicht selbst abzuhelfen wüßte. Geschickte Setzer lernen auch noch Griechisch und Hebräisch lesen.[4]

Während Krünitz die erforderliche Gelehrsamkeit der Setzer betont, präfiguriert Zinckes Abstellen auf das »eigentliche[ ] Buche in diesem Verstande« das medienpraxeologische Diktum Roger Chartiers, »Autoren schreiben keine Bücher«, weil Letztere in komplexen kollaborativen Konstellationen entstünden und sich erst in einem übergreifenden ökonomischen und operativen Sozialzusammenhang zu Büchern materialisierten.[5] Autor·innen schreiben kei-

3 Art. »Buch«. In: Georg Heinrich Zincke: *Allgemeines Oeconomisches Lexicon […].* 4. Auflage. Leipzig: Gleditsch, 1753, S. 442.

4 Art. »Setzer«. In: Johann Georg Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung.* Bd. 153. Berlin: Pauli, 1830, S. 490f., hier S. 490.

5 Vgl. Roger Chartier: *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle.* Aix-en-Provence: Alinea, 1992, S. 21. Früher als im deutschsprachigen kam in den 1980er Jahren im anglo-amerikanischen Raum das Interesse an einer ›sociology of texts‹ auf, vgl. bes. Jerome McGann: *A Critique of Modern Textual Criticism.* Chicago, London: University of Chicago Press, 1983, und Donald F. McKenzie: *Bibliography and the Sociology of Texts.* London: The British Library, 1986.

ne Bücher, sie schreiben Texte – und auch dies nicht allein, das haben in den vergangenen Jahren zahlreiche Studien zu freundschaftlicher wie professioneller literarischer Kollaboration in diversen Epochen gezeigt.[6] Autor·innen schreiben auch heutzutage noch keine Bücher, weil sie immer noch auf die Mitwirkung von professionellen Akteur·innen an der Herstellung angewiesen sind – und seien dies nur digitale Infrastrukturen zum vermeintlich autonomen Selfpublishing von e-books. Prophezeit jedoch wurden solche medialen Autonomisierungsbestrebungen schon vor gut 200 Jahren, als Ludwig Börne in seinen *Schilderungen aus Paris* notierte:

> Auch die Buchdruckerkunst hat seit ihrer Erfindung keine bedeutende Fortschritte gemacht, und wenn wir neulich erfuhren, daß ein Engländer ein Druckklavier erfunden, das mit der Schnelle des Gedankens das Gedachte sogleich abdruckt, so hat das erst den Wunsch in uns erregt, was die Buchdruckerkunst noch werden möchte. Bis jetzt war sie nur eine Staatskunst, das will sagen, eine solche, die nur in einer geselligen Vereinigung der Menschen ausgeübt werden konnte, weil sie eine Verbindung mannigfacher Kräfte erforderte. Sie muß aber eine *persönliche* Kunst werden, eine, die jeder Mensch ohne fremde Hilfe, wie das Schreiben mit der Hand ausüben kann, und dann erst, und wenn der Jugend wie das Schreiben auch das Drucken in den Schulen gelehrt würde, wäre diese Kunst eine königliche zu nennen, weil sie aus jedem Bürger einen König machte, der seine Gedanken ausschickte, daß sie in seinem Namen regieren mögen nach Würde und Kraft und Recht.[7]

Börnes von den befreienden Möglichkeiten der Schreibmaschine[8] inspirierte Vorstellung, der technologische Fortschritt werde das Drucken eines Tages zu einer »*persönlichen*« (und dadurch letztlich »königlichen«) Kunst machen, hat sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung des Personal (!) Computers und der damit einhergehenden Demokratisierung und Popularisierung von digitalen Schreib- und Satzprogrammen sowie mit der Ver-

6 Anstelle einer überbordenden Bibliographie sei hier lediglich das kürzlich erschienene Buch von Ines Barner: *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor.* Göttingen: Wallstein, 2021 genannt.

7 Ludwig Börne: »Schilderungen aus Paris« [1822–1824]. In: Ders.: *Sämtliche Schriften.* Neu bearb. u. hg. v. Inge u. Peter Rippmann. Bd. 2. Düsseldorf: Melzer, 1964, S. 1–190, hier S. 147.

8 Zur Geschichte der Schreibmaschine siehe Helmut Buske: »Schreibmaschine«. Auf: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, dort datiert in 2017, http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862__COM_190695, zul. abgeruf. am 19.08.2022.

breitung von elektronischen Druckern für den Privatgebrauch in Teilen realisiert. Erreicht werden konnte dieses Maß medialer Selbstbestimmung durch das allgemein zunehmend wachsende Anwendungswissen über die neuen Eingabe- und Ausgabegeräte. Dieses Praxiswissen wurde und wird sowohl von institutioneller Seite (Schulen, Universitäten, Fach- und Volkshochschulen etc.) vermittelt als auch in beträchtlichem Maße autodidaktisch angeeignet.

2 Möglichkeiten sind keine Fähigkeiten

Mit den gewonnenen Möglichkeiten der Manuskripterstellung im Schreibprogramm steigen auch die Erwartungen nicht nur an das technische Anwendungswissen, sondern auch an (zumindest grundlegende) typographische Kenntnisse – was im Extremfall so weit gehen kann, dass in manchen Verlagshäusern Druckvorlagen relativ sorglos nur noch aus von den Autor·innen eingereichten Word-Dateien exportiert oder gar Papierausdrucke retrodigitalisiert werden. Um einen gewissen Qualitätsstandard zu gewährleisten, werden meist Stylesheets ausgegeben, damit man sich an Reihenlayouts oder Hausstile hält. Wer heute schreibt, formatiert auch schon: Autor·innen schreiben keine Bücher, bisweilen setzen sie sie aber. Dass diese progressive Aufgaben- und Zuständigkeits-Verschiebung zu Lasten von Autor·innen und Herausgeber·innen innerhalb der arbeitsteilig organisierten Buchproduktion nicht von einer höheren Autoritätszuschreibung rührt, sondern den Gesetzen moderner (Verlags-)Ökonomie gehorcht, liegt auf der Hand. Problematisch jedoch wird es dort, wo von Verlagsseite (teils auch vonseiten der Herausgeber·innen von Zeitschriften oder Buchreihen) die Erwartungen an die typographische Qualität der angelieferten Dokumente mit individuellen Mängeln an dazu notwendigen Fertigkeiten auf Autor·innenseite konfligieren – und dass dies der Normalfall ist, hat historische und kultursoziologische Gründe.

3 Typographisches Wissen ist (weitgehend) Arkanwissen

Denn typographisches Wissen war Jahrhunderte lang Arkanwissen.[9] Die ersten schriftlich fixierten Satzlehrbücher wandten sich nicht etwa an Setzer, sondern an Autoren und Korrektoren. So heißt es in Hieronymus Hornschuchs *Orthotypographia*, der ersten ihrer Art auf deutsch, im Untertitel: »Ein kurtzer Unterricht/ für diejenigen/ die gedruckte Werck corrigiren wollen; Und Eine erinnerung für die/ welche ihre Schrifften/ oder verfertigte Werck ausgehen lassen/ Nützlich und nothwendig.«[10] Der Text bietet Erläuterungen einiger Fachtermini, Korrekturzeichen und deren korrekter Notation sowie eine skizzenhafte Darstellung des Aufbaus eines Druckbogens und rudimentäre Rechtschreibregeln bzw. -empfehlungen; außerdem enthält das Buch abschließend noch eine Schriftmustersammlung.

Um 1700 erscheinen zunehmend Publikationen über (jetzt nicht mehr der ›Buchdruckerei‹ subsumierte) Typographie, die sich allerdings vorerst an ein professionelles Fachpublikum richten und so auch selten in den Buchhandel geraten. Paradebeispiel der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Öffnung des Typographie-Diskurses für ein interessiertes – und gebildetes – Laienpublikum ist das 1818 postum von seiner Witwe herausgegebene *Manuale Tipografico* Giambattista Bodonis. Am Beginn seines Vorworts an den Leser kündigt Bodoni an, »einiges über die Methoden und Gesichtspunkte zu sagen, nach denen die Kunst sich beständig verfeinert«, denn »wenn eines oder das andere meiner Worte in die Seele des Lesers dringt, sein Interesse weckt und ihn veranlaßt, das Verdienst des Typographen am Buche besser zu würdigen, so wird die Zahl der Liebhaber wahrhaft guter Ausgaben wachsen und damit auch der Mut und der Wetteifer der Drucker […].«[11] Im Folgenden enthält die Vorrede Ausführungen über die Harmonie von Proportionsverhältnissen auf der Buchseite, über verschiedene Papiere sowie über die Ästhetik

9 Vgl. hierzu Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur.* Paderborn: Fink, 2020, S. 23–27.

10 Hieronymus Hornschuch: *Orthotypographia […].* Leipzig: Ritzsch, 1634. Die Schrift erschien zuerst auf Lateinisch im Jahr 1608.

11 »Vorwort an den Leser.« In: Giambattista Bodoni: *Handbuch der Typografie. Manuale Tipografico. 1818.* Nachdruck der Ausgabe Parma: Presso la Vedova, 1818. Hg. v. Stephan Füssel. Köln: Taschen, 2010, S. 47–59, hier S. 47.

der Buchstabenformen und den speziellen Gebrauch fremdsprachiger Typen. Bodonis »Methoden und Gesichtspunkte« entspringen somit vornehmlich einer rezeptionsästhetischen Perspektive, um die Qualität eines Buches taxieren zu können. Welche typographisch-praktischen Konventionen dahinter liegen, offenbart er nicht: »Es ist jedoch nicht meine Absicht, mich über handwerklichen Hülfsmittel zu verbreiten und so die Kunst des Druckens jedem zu lehren, der Lust hat sie zu üben.«[12]

Die typographische Black Box wurde nachhaltig erst im Laufe des 20. Jahrhunderts für ein breiteres Publikum jenseits des typographischen oder literarischen Fachdiskurses geöffnet. Im deutschsprachigen Bereich geschah dies inbesondere in Person des Typographen, Schriftentwerfers und Verlagsherstellers Jan Tschichold, der in einigen Publikationen bis dato nur bestimmten Personenkreisen vorbehaltene Wissensbestände einer größeren Öffentlichkeit vermittelte.[13] Dies bedeutete neben der terminologischen Unterrichtung auch die kultursoziologische und technikgeschichtliche Kontextualisierung von typographischen Konventionen sowie die Verbreitung konkreter Regeln und Anweisungen für die Herstellung und Beurteilung von Drucksachen. Dass diese Bemühungen um eine breite typographische Alphabetisierung und Mündigkeit mit einer Tradition brachen, zeigt etwa Tschicholds seine *Fibel für jedermann* einleitende »Absicht dieses Buches«:

> Selbst wer nicht selber setzt, nicht selber Schriften malt, kann lernen, gute Schrift von schlechter zu unterscheiden, ordentliche, gepflegte Typographie zu erkennen und, bis zu einem gewissen Grade, auch zu machen. Doch das lehrt kein Fachbuch. Viel steht in solchen über Buchstaben, wenig über die Fragen richtiger, gesunder und daher schöner Schriftanordnung. Selbst mit schöner Schrift aber wird man häßliche Typographie machen, wenn man von ihrer Anordnung nichts vesteht. [...] Dieses Buch will jedermann das nötige Rüstzeug geben, sich mit Fachleuten klar zu verständigen. Es ist eine Fibel und doch viel mehr, und nicht nur Laien können aus ihm lernen. Denn wenn es auch nur Elementarkennt-

12 Ebd.

13 Tschichold sah andere Nationen in dieser Hinsicht schon einen Schritt weiter: »Nicht in allen Ländern sind die Benützer von Drucksachen am Aussehen der Schrift und ihrer Anordnung so wenig interessiert wie in den deutsch sprechenden. In England zum Beispiel ist die Mehrzahl der Gebildeten schriftgebildet, *type-conscious*.« Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann.* Ravensburg: Maier, 1960, S. 19; siehe auch ders.: *Was jedermann vom Buchdruck wissen sollte.* Basel: Birkhäuser, 1949.

> nisse vermittelt, so sind diese doch keineswegs Allgemeingut. Sie sind zum Teil Geheimnisse.[14]

Vom Arkanwissen zum Spezialwissen zum Allgemeinwissen. Von einem typographischen Allgemeinwissen jedoch sind wir noch weit entfernt, und das obwohl die Zahl an Fachbüchern jeglicher Detailtiefe mittlerweile kaum überschaubar geworden ist[15] und immer mehr (gute) Websites entstanden sind, die anschaulich auch die Möglichkeiten und Grenzen der Umsetzung in Schreib- wie Satzprogrammen illustrieren, praktische Hilfsmittel und laufend aktualisierte Bibliographien bieten.[16]

4 Typographie hat keinen Ort im akademischen Betrieb

Zur »königlichen Kunst«, wie Ludwig Börne prophezeite, ist die Typographie noch nicht geworden – sofern man sie nicht mit der Fabel von des Kaisers neuen Kleidern in Verbindung bringt. Während Medienkompetenz und informationstechnologische Grundlagen teilweise bereits in den Grundschulen vermittelt werden, sind Typographie-Kenntnisse bis auf wenige Ausnahmen und meist nur in Wahlbereichen nicht einmal in den philologischen Curricula der Universitäten vorgesehen. Diese Marginalisierung der Typographie kann

14 Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen*, S. 7–9. Tschichold konzentrierte sich in den das breite Lesepublikum adressierenden Texten vornehmlich auf die Bereiche, in denen man im Alltag am häufigsten mit Typographie konfrontiert war, nämlich Akzidenzdrucksachen (Anzeigen, Visitenkarten, Briefpapiere usw.).

15 Einführungscharakter etwa haben Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman: *Erste Hilfe in Typografie. Ratgeber für Gestaltung mit Schrift*. 8. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2017, und Hans Peter Willberg: *Wegweiser Schrift. Was passt – was wirkt – was stört*. 5. erg. und überarb. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2017. Umfänglicher und mittlerweile Standardwerke sind Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman, *Lesetypografie*. 5. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2010, und Friedrich Forssman u. Ralph de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. 5. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2014. Subtil trägt das Enthüllungsmoment im Titel Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen: Wallstein, 2015 (Ästhetik des Buches; 6).

16 Hervorgehoben seien an dieser Stelle die Seiten https://www.typografie.info (Ralf Herrmann); https://typefacts.com (Christoph Koeberlin); https://www.fontblog.de (Jürgen Siebert).

man in gewisser Weise auch als eine unglückliche Konsequenz aus den Bestrebungen sehen, wissenschaftliche Publizistik zu demokratisieren (vor allem durch erschwingliche Preise für Bücher), ein Prozess, der mit dem Aufkommen des wissenschaftlichen Taschenbuchs Mitte der 1950er Jahre seinen Anfang nahm. Trotz anfänglich (auch typographisch) ambitionierter Reihen[17] ergaben sich mit der Zeit ökonomische Zwänge, die in erster Linie zu Einsparungen in den Bereichen Lektorat und Gestaltung führten. Erschwingliche Preise für wissenschaftliche Publikationen können heute nur noch wenige Verlage anbieten, und interessanterweise sind es diejenigen, die überhaupt noch auf einem Markt im eigentlichen Sinne agieren. Verlage, die ihr Geschäftsmodell ganz auf ein geschlossenes Wissenschaftssystem eingerichtet, also sich vom Faktor Nachfrage gelöst haben, kalkulieren Preise, die nur für Institutionen noch tragbar sind. Wo engagiertere Verlage ihre Teilhabe am Markt auch durch Distinktion hinsichtlich ihrer typographischen Qualität (und teils auch Diversität) zu regulieren suchen, haben (gerade große) Wissenschaftsverlage den Ausweg aus ökonomischen Zwängen – nun nicht mehr zur Ermöglichung erschwinglicher Preise, sondern zur betriebswirtschaftlichen Gewinnmaximierung – durch die Installation von Reihenlayouts und Corporate Designs gefunden. Auf diese Weise werden iterative Investitionen in Buchgestaltung eingespart und durch die Delegation der Umsetzung (oder ggf. Finanzierung) an die Autor·innen einerseits die Typographie als solche marginalisiert und andererseits die setzerische Arbeit de facto als minderwertig disqualifiziert. Dieses Prozedere suggeriert zudem, dass die Befolgung von Stylesheet-Vorgaben erstens als Anwendungswissen vorausgesetzt werden kann und zweitens automatisch zu guter Typographie führt. Dass aber zumindest im mikrotypographischen Bereich immer bestimmte Parameter optimiert werden müssen, deren Kenntnis und technische Umsetzbarkeit (im Satzprogramm) Voraussetzung sind, bleibt dabei außer Acht.

Auf Seiten der Forschungsinstitutionen hat diese Entwicklung gleichermaßen dazu geführt, dass typographische Qualität als zweitrangig eingestuft wird, weil der sogenannte ›content‹ vermeintlich unabhängig von seiner Form rezipierbar ist. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Literaturwissenschaft und speziell die Editionsphilologie seit dem *material turn* von den 1980er Jahren an ein zunehmendes Interesse auch für die Materialität und Medialität

17 Etwa *rowohlts deutsche enzyklopädie*, die Suhrkamp-Reihen (*edition suhrkamp, Theorie, suhrkamp taschenbuch wissenschaft*) und die *Insel Taschenbücher*.

von Texten entwickelt hat.[18] Mittlerweile gibt es zahlreiche bis in kleinste Details vordringende Studien über die Wechselwirkungen von Literatur und Typographie, die (potentiell) semantische sowie leseleitende Qualitäten analysieren – bisweilen zeugen die materialisierten Ergebnisse dieser Forschungen, also die Bücher, jedoch nicht von einem Anspruch an die eigene Typographie.

Während (Buch-)Typographie als Thema also ihren Ort (und damit: Stellenwert) in der philologischen Forschung hat, bleibt eine Integration in die Lehre bis auf Ausnahmen aus. Symptomatisch für diesen Missstand sind die in der universitären Lehre nahezu ubiquitär zur Anwendung kommenden Stylesheets für die schriftlichen Produktionen von Studierenden: Times New Roman (mitunter wahlweise Arial), 12 Punkt Schriftgröße, 1,5 Zeilen Abstand, längere Zitate in kleineren Schriftgraden beidseitig eingerückt »und was der unreflektierten Konventionen mehr ist, die den ebenfalls von gestalterischen Laien programmierten Vorgaben von Microsoft Word (dem Werkzeug des Satans) entsprechen.«[19] Die medienhistorischen Ursprünge dieser Stylesheets haben nichts mit Wissenschaftstypographie zu tun. Die Times New Roman verdankt ihre Ästhetik einer spezifischen Funktionalität, die mit der Geschichte des Zeitungsdrucks im frühen 20. Jahrhunderts verknüpft ist, als Stanley Morison engagiert wurde, gemeinsam mit der Monotype Company eine neue Schrift für die britische Zeitung *The Times* zu entwickeln. Ihre Gestaltungsmodifikationen, ihr Siegeszug als Buch-Schrift wie auch ihr durch lizenzrechtliche Umstände bedingter Einzug in digitale Textverarbeitungsprogramme können hier nicht referiert werden. Dass sie heute in Stylesheet-Vorgaben etabliert ist, hat einen simplen Grund: Seit Windows 3.1 lieferte Microsoft die Times New Roman als Systemfont aus und sie war auch lange Zeit (inzwischen nicht mehr) in Word als Standardschrift voreingestellt. Das heißt, diese Schrift ist zu einer Normalität geworden, ohne dass es dafür einer expliziten und also reflektierten Norm bedurfte, ohnehin nicht einer bewussten ästhetischen Entscheidung und heute nicht einmal eines technischen Grunds.[20]

18 Vgl. die Überblicksdarstellungen von Thomas Nehrlich (»Typographie und Literatur«) und Rüdiger Nutt-Kofoth (»Typographie und Edition«) in Ursula Rautenberg u. Anja Voeste (Hg.): *Typographie. Theoretische Konzeptionen, historische Perspektiven, künstlerische Applikationen*. Stuttgart: Hiersemann, 2022, S. 257–272 und S. 144–159, sowie exemplarisch die mehrere Epochen umfassenden Studien in Metz: *Lesbarkeit der Bücher*.

19 Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*, S. 16.

20 Diese Standardisierung geht z.B. so weit, dass es ab 2002 mit der Schrift Mediaevum eine kostenlose Erweiterung der Times New Roman für den Gebrauch mediävistischer Sonderzeichen gab, die teils heute noch verwendet wird, obwohl sich spätestens

Wie die Times New Roman als Schrift entsprechen auch die übrigen klassischen Stylesheet-Parameter genau dem, was man den Word-Anwender·innen ohne große Menünavigation einzustellen zutraut. Der Sinn der Vorgabe ist natürlich eine quantifizierbare Vergleichbarkeit. Aber auch dieses Argument greift nicht, wenn man alternativ die Arial als Schrift verwenden darf, die in der gleichen Schriftgröße wesentlich raumgreifender läuft und bei 15 Seiten Umfang signifikant weniger Text hält, bei ansonsten identischen Parametern. Ebenso können findige Anwender·innen mithilfe mikrotypographischer Modifikationen den Umfang unbemerkt aufblähen oder komprimieren – und so die Vorgaben umgehen. Dabei wäre Abhilfe in diesem Punkt ganz simpel, indem man die Umfangserwartungen nicht anhand der Seitenzahl, sondern anhand der Zeichenzahl bemisst, wie es bei Manuskripten für Publikationen der Fall ist.

Selbst wenn man den Anspruch auf ästhetische und technische Durchdringung der Textgestaltung hintanstellte: Auch die Reduktion wissenschaftlichen Textes auf ›content‹ würde die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, dass für Publikationen bestimmte Standards gelten und die arbeitsteiligen Prozesse auch von Autor·innen einige Vorbereitung ihrer Texte für den Satz erfordern. Um die Aufmerksamkeit für diesen Aspekt von Arbeit am Text zu fördern, wäre es sinnvoll, das Konzept des Typoskripts zu stärken, also eines dezidiert un-gestalteten Textes (Flattersatz, großer Korrekturrand, ggf. sogar Typewriter-Font),[21] in dem aber die (vorher zu erlernenden) orthotypographischen Regeln (richtige Anführungszeichen, Striche, Apostrophe und dergleichen) schon umgesetzt werden (auch die Korrekturzeichen sollten gelernt werden). Die Gestaltung für die Publikation in einem Buch wäre davon abzuheben, um dann auch eigens reflektiert zu werden. Auf der Ebene des Typoskripts nämlich ist es unerheblich, ob die Publikation digital oder in einem Buch erfolgen soll.

mit der 2001 gegründeten Medieval Unicode Font Initiative (MUFI) eine professionelle Community von Wissenschaftler·innen und Schriftdesigner·innen gemeinsam um die Entwicklung auf diese Zwecke ausgerichteter – teils auch kostenloser – Schriften bemüht. Die in diesem Kontext entstandene und von Andreas Stötzner entworfene Schrift Andron wird von uns seit Band 10 für den Satz des Meister-Eckhart-Jahrbuches und seiner Beihefte verwendet.

21 Natürlich ist auch ein Typoskript nicht gestaltungsfrei, gemeint ist hier die Einrichtung eines Layouts, das die Unabgeschlossenheit des Textes ausstellt und nicht die Werkförmigkeit suggerierenden Parameter wie Blocksatz, Kolumnentitel, klassische Buchschriften usw. enthält.

Die herrschende Normalität ist geprägt von medienhistorischer Unkenntnis und fehlendem Typographiewissen. Es braucht anscheinend erst einen nachhaltigen Bewusstseinswandel, um die medialen Bedingungen von Texten so beurteilen (und am arbeitsteiligen Publikationsprozess hilfreich [!] partizipieren) zu können, wie Tschichold und Co. es sich vorgestellt haben. Ein effektiver Weg, typographisches Wissen zumindest unter Philolog·innen zum Standard zu machen, wäre, der (Buch-)Typographie einen Platz in der universitären Lehre bestenfalls schon auf Grundkursebene zuzugestehen.

5 Wissenschaftliche Methodik ist kein Setzerwissen

Wie jeder arbeitsteilige Herstellungsprozess ist auch derjenige wissenschaftlicher Bücher fehleranfällig, insbesondere je geringer die Schnittmengen unter den Kompetenzen der Beteiligten ist. Dass nicht einmal die Grundzüge der Orthotypographie unter Autor·innen als gefestigter Wissensbestand vorausgesetzt werden können, belegen die ihnen stets an die Hand gegebenen Hinweise zur Einrichtung ihrer Manuskripte (auch für das vorliegende Buch). Im Prinzip stehen diese Hinweise in der Tradition der Manuale seit Hieronymus Hornschuchs *Orthotypographia*. Als Hilfsmittel zur typographisch möglichst korrekten Einrichtung sind sie durchaus dienlich, zur Vermittlung von systematischem Wissen gereichen sie nicht, so dass wissenschaftlich Schreibende für die Korrektur der gesetzten Druckfahnen auf Satzfehler hin in der Regel nur bedingt ausgebildet sind. Im Übrigen: Dass Autor·innen Druckfahnen ihrer Texte überhaupt vorgelegt werden, ergab sich planmäßig erst im 19. Jahrhundert, vorbereitet durch die einsetzende Schriftstelleremanzipation Mitte des 18. Jahrhunderts.[22] Im Normalfall wurden bis dahin die Druckfahnen dem betrieblichen Korrektor oder dafür engagierten Gelehrten zur Prüfung anvertraut.[23]

22 Vgl. hierzu grundlegend Wolfgang von Ungern-Sternberg: »Schriftstelleremanzipation und Buchkultur im 18. Jahrhundert«. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 8 (1976), S. 72–98.

23 Vgl. den Art. »Corrector«. In: Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie,* Bd. 8. Berlin: Pauli, 1776, S. 393f. und die quellenreiche Studie von Hans Widmann: »Die Lektüre unendlicher Korrekturen«. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 5 (1964), Sp. 777–826.

Dem typographischen Wissensdefizit auf Seiten der Autor·innen und Herausgeber·innen steht die Unkenntnis der Setzer·innen und Buchgestalter·innen hinsichtlich der in ihren Gestaltungsgegenständen niedergelegten wissenschaftlichen Methodik gegenüber. Dies ist nun insofern verständlich, als eine Ausbildung im kreativ-technischen Bereich nicht auch Methodenkompetenz in allen denkbaren Disziplinen ihrer späteren Bearbeitungsobjekte leisten kann. In den meisten Fällen werden die Grundprinzipien guter Buchgestaltung und die Orientierung an den Konventionen etablierter Wissenschaftstypographie ausreichen, um, mit Zincke gesprochen, »die Wahrheit dem andern auf eine bequeme Weise zum Lesen und Erkennen vorzulegen« – ohne über genauere Kenntnis von dieser Wahrheit zu verfügen. Das funktioniert so lange, wie sich die strukturelle Komplexität der Texte und deren dadurch bedingte typographische Darstellung in Grenzen halten. Warum gerade kritische Editionen diesen traditionell arbeitsteiligen Herstellungsprozess – zumindest, wenn sie einen hohen Anspruch an wissenschaftliche Präzision *und* adäquate typographische Realisierung haben – zwangsläufig zu einer kontinuierlichen Kollaboration werden lassen, sei in den letzten beiden Abschnitten erläutert.

6 Editionstypographie als Kollaborationsimperativ

Wer wissenschaftlich publiziert, kennt die üblichen Szenarien: Für Texte in Sammelbänden oder Periodika soll ein Manuskript nach Stylesheet-Vorgaben eingereicht werden. Diese enthalten neben den Zitierkonventionen und Hinweisen zur Strukturierung meist auch die Mahnung an die orthotypographische Sorgfalt. Die typographische Realisierbarkeit der eingereichten Texte im vorgesehenen Layout ist bestenfalls immer schon mit der Entscheidung über ihre Aufnahme in den Sammelband oder in die Zeitschrift antizipiert. Der Satz erfolgt entweder (aber kaum noch) im Verlag selbst oder über Dienstleister, die von Verlagsseite oder direkt vom Herausgebergremium beauftragt werden. Seltener übernehmen Herausgeber·innen oder deren Mitarbeitende den Satz selbst.

Insbesondere sind es aber Autor·innen von monographischen Publikationen, die immer häufiger angehalten sind, PDF-Druckvorlagen abzuliefern oder ihre Texte in strenge Word-Schablonen zu gießen, die im Verlag dann

nur noch in druckfähige Dateien exportiert werden.[24] Bei Editionen aber ist der Normalfall, dass Editor·innen nicht zugleich ihre eigenen (und in ihrer Gestaltung freien) Setzer·innen sind und sich der traditionell arbeitsteilige Herstellungsprozess zwangsläufig kollaborativ gestaltet – und je komplexer die Edition, desto intensiver die Zusammenarbeit.

Erscheint eine Edition (wie so oft) in einer Reihe,[25] müssen im Satz Kompromisse gemacht und Erweiterungen entwickelt werden, da Reihenlayouts in den seltensten Fällen zumindest die makrotypographischen Aspekte einer Edition (etwa Marginalien, Apparate oder synoptische Darstellungen) geschweige denn deren Anforderungen an hochgradig differenzierte Typographie (Sonderzeichen fremder oder historischer Sprachsysteme, textkritische Zeichen in Transkriptionen oder notwendiger Einsatz verschiedener Schriften) berücksichtigen. Es gilt hierbei, anhand der methodologischen Prämissen die technisch möglichen typographischen Optionen voll auszunutzen.

Unabhängig davon, ob eine Neukonzeption oder die Orientierung am Reihenlayout gefragt ist, muss die setzerische Arbeit zum einen der wissenschaftlichen Methode gerecht werden, zum anderen aber auch lesetypographisch reflektiert sein.[26] Die methodische Komplexität erfordert ein hohes Maß an typographischer Differenzierung und somit auch handwerklicher Sorgfalt. Wie die verschiedenen Elemente auf der Seite zu stehen kommen, muss zeichengenau geprüft werden, da die Generierung editorischer Information bis in mikrotypographische Details reicht und dort nicht immer nur regelhaft ist, sondern auch Ausnahmen erfordern kann: Schon ein versehentlich nicht kursiv gesetzter Buchstabe verfälscht den historischen Text und korrumpiert die Darstellung seines Überlieferungszusammenhangs.

Auf dem Weg, den eine erarbeitete Edition zu einem gedruckten Buch nimmt, geht die Rolle der Setzer·innen über die reine Mediengestaltung hinaus. Sie fungieren idealerweise als Vermittler zwischen den besonderen wissenschaftlichen Ansprüchen, die dem historischen Gegenstand geschuldet

24 Mittlerweile treten auch Dienstleister auf den Plan, die durch Algorithmen automatisierbaren Satz (unterkomplexer Texte) anbieten, wenn die Dateien entsprechend vorbereitet sind.

25 Das betrifft in der Regel nur Einzeleditionen. Für umfangreiche, mehrbändige Projekte werden meist eigene, dem Gegenstand adäquate, Konzepte entwickelt und so erfreuen sich solche Editionen dann auch insgesamt einer höheren typographischen Qualität.

26 Zum Aspekt der Lesetypographie siehe Ursula Rautenberg: »Typographie und Lesen«. In: Rautenberg u. Voeste: *Typographie*, S. 80–100.

sind, und dem Standardisierungsimperativ des verlegerischen Geschäfts, das aus ökonomischen und identitätsbildenden Gründen einerseits immer mehr Prozesse automatisieren und andererseits die Gestaltungen seiner Produkte homogenisieren will. Diese Vermittlungsleistung erfordert jedoch ein gewisses Maß an Methodenkenntnis, um eine vertrauensvolle und gewinnbringende Zusammenarbeit mit den Editor·innen zu ermöglichen – von akademisch nicht ausgebildeten Mediengestaltern oder Kommunikationsdesignern ist das nicht zu erwarten.

7 Kollaboration in der Praxis

In vielen unserer Projekte steht am Anfang ein Gespräch über die Konzeption des Buches und die Lektüre der angewandten Editionsprinzipien. Daraufhin loten wir erstens aus, inwiefern sich diese typographisch im vorgegebenen Layout realisieren lassen, wo es Grenzen gibt, und machen im nächsten Schritt Vorschläge zur Modifikation oder Ergänzung der Stylesheets.[27] Zusätzlich diskutieren wir mit den Herausgeber·innen aber auch die wissenschaftliche Methode selbst, wenn uns im Rahmen der Manuskriptsichtung oder spätestens beim Setzen bestimmte Dinge problematisch, nicht präzise genug oder gar falsch erscheinen – was nicht als übergriffig empfunden, sondern in den meisten Fällen dankbar angenommen wird. Das kann zum einen die Auszeichnungssystematik betreffen (Autorennamen, Buchtitel, Siglen, edierter Text vs. Editortext usw.), bisweilen erstreckt sich die Beratungsleistung auch in die Entscheidung über textkritische Zeichen selbst, die sowohl systematisch plausibel als auch hinsichtlich ihrer Leseleitung mit Bedacht gewählt sein sollten.

In einem aktuellen Fall einer Edition von Lehrgesprächen des Johannes Hiltalingen von Basel (14. Jahrhundert),[28] die synoptisch einen mittelhochdeutschen Text mit textkritischem sowie Anmerkungsapparat auf der linken Seite und neuhochdeutscher Übersetzung auf der rechten Seite präsentiert,

27 Dies sollte erfahrungsgemäß möglichst früh mit den Verlagen abgestimmt sein, weil dort nicht selten wenig Verständnis für derartige Bedürfnisse besteht, man meistens aber mit sachlichen Argumenten überzeugen kann.

28 Hg. von Karl Heinz Witte, erscheint als Beiheft 8 zum *Meister-Eckhart-Jahrbuch* im Kohlhammer Verlag.

fiel auf, dass einerseits die Lemmatisierung bisweilen nicht präzise genug war und andererseits sich die Kontextannotationen inhaltlich in Fußnoten oder Zusätzen in Klammern auf den rechten Seiten wiederholten. Letzteres hatte den Hintergrund, dass Edition und Übersetzung im Schreibprogramm natürlich nicht doppelseitig und nicht synoptisch angelegt waren, sondern in separaten Dateien, und diese Redundanzen in der Entstehung des Manuskripts nicht sinnfällig wurden. Beide Beobachtungen jedoch führten dazu, dass das gesamte Manuskript frühzeitig überarbeitet werden konnte, bevor durch eine Vielzahl an Korrekturen erheblicher Aufwand etwa durch neue Umbrüche entstand.

Auch bei der Gestaltung der kritischen Ausgabe der Briefe Wilhelm von Humboldts[29] sind wir seit Jahren im engen Austausch mit dem Herausgeber. Bei der Konzeption mussten schon möglichst viele typographische Herausforderungen der auf 15 Bände angelegten Ausgabe antizipiert und zugleich die persönlichen Wünsche des noch in analoger Zeit satztechnisch gebildeten Herausgebers berücksichtigt werden – auch diesbezügliche Vermittlungsleistungen sind nicht zu unterschätzen. In Humboldts Briefen finden sich diverse Schriftsysteme, die textkritisch durch Schriftwechsel markiert werden: deutsche Kurrentschrift, lateinische Buchstaben, aber immer wieder auch Textteile auf Griechisch, Hebräisch oder Sanskrit. Doch der Sprach- und Schriftvielfalt nicht genug: In der Kommunikation mit engen Vertrauten beginnt Humboldt ab einem bestimmten Zeitpunkt, eine selbst erfundene Geheimschrift zu verwenden, deren Transkription der Herausgeber in einer auffälligen Schrift realisiert haben wollte, die sich dennoch im gebotenen Maße harmonisch in das Umfeld der Textkolumne integrieren lassen muss. Darüber hinaus legt Wilhelm von Humboldt in seinen Briefen Zeugnis ab von seiner Aneignung und Einübung verschiedener Fremdsprachen, die er aber noch nicht beherrscht, so dass er Buchstaben einer ihm fremden Schrift mitunter falsch schreibt bzw. zeichnet. Diese Schrift-Bilder gibt es in keinem Schriftsystem und in keinem digitalen Font. Sie stehen aber in der Textzeile wie Schriftzeichen und müssen auch dort exakt so stehen. Das bedeutet in der Konsequenz, dass diese Zeichen entweder im Satzprogramm nachgezeichnet werden müssen, oder man muss diese Zeichen als der Handschrift entnommene Faksimiles in die Zeile platzieren. Für Letzteres spricht neben der graphischen Konservierung

29 Wilhelm von Humboldt: *Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Philip Mattson. Berlin u. New York: De Gruyter, 2014ff.

des historischen Originals auch die dadurch erzeugte Befremdung der Rezipient·innen durch den Störfaktor des Besonderen. Ähnlich verhält es sich mit Humboldts Analysen metrischer Formen und der entsprechenden Markierung von Hebungen und Senkungen, Betonungen usw. mittels diakritischer Zeichen oder deren direkter Einzeichnung in Verszeilen. Es ist hier auf Setzerseite also viel Sachverstand und Handarbeit gefragt – teils in gemeinsamen Sitzungen mit dem Herausgeber. Die manuelle Positionierung von Zeichen wird auch dann zur setzerischen Aufgabe, wenn in zwei oder mehr Zeilen bestimmte Zeichen oder Wörter in einem exakten Verhältnis zueinander stehen sollen. Da in einer automatisierten Formatierung Zeichen- und Wortabstände nach Kriterien generiert werden, die mit der Position eines anderen Zeichens beispielsweise in der darüber liegenden Zeile nichts zu tun haben, lassen sich diese Relationen im Vorhinein auch nicht definieren. Das geht nur in einem Satzprogramm und dort auch nur unter der Bedingung, dass für den betreffenden Textbereich Abstände zweckmäßig manipuliert werden – ohne das dabei gegen typographische Grundregeln verstoßen wird.[30]

Auch in Fällen weniger komplexer Editionsgegenstände ergibt sich der Kollaborationsimperativ aus der rein technischen Limitierung der Schreibprogramme (in der Regel eben Microsoft Word). Die je nach Edition auftretenden und präzise aufeinander abzustimmenden Bestandteile auf der Buchseite, also edierter Text, Zeilen- oder Verszählung, Variantenapparat, Anmerkungsapparat, Marginalien lassen sich im Textprogramm nicht als fertige Konstellation auf der Seite vorbereiten. Das scheitert unter anderem schon daran, dass sich zumindest bei Prosatexten der Zeilenumbruch und dadurch die Zeilenzählung im Satz anders darstellt als im angelieferten Manuskript, so dass sich hier zwangsweise eine schrittweise Arbeitsteilung ergibt: Erst muss der Editionstext gesetzt werden, damit die Zeilen stehen, daraufhin können Apparate, Kommentare usw. mit den entsprechenden Verweisen versehen werden.

Mediävistische Editionen bedürfen oft der Präsentation von Parallelüberlieferungen oder Übersetzungen in synoptischen Darstellungen. Hierzu werden die Texte dann in mehreren Kolumnen angeliefert, weil der Satzspiegel und die gegebenenfalls verringerte Schriftgröße das im DIN-A4-Word-Dokument erlauben. Was aus methodischer Perspektive sinnvoll erscheint, wird

30 Umgekehrt gilt es in gutem Satz, problematische vertikale Relationen zu vermeiden, wie etwa Gießbäche oder identische Worttrennungen in aufeinander folgenden Zeilen. Auch dazu bedarf es Handarbeit.

durch die buchtypographischen Parameter eines wesentlich schmaleren Satzspiegels und der entsprechenden Schriftgrößen enttäuscht, so dass auch in diesen Fällen gemeinsam nach Lösungen gesucht werden muss: Denkbar wären etwa auf einzelnen Seiten quer angelegte Textrahmen oder Synopsen, deren Kolumnen sich über die gesamte Doppelseite erstrecken. Auch derartige Gestaltungsmittel lassen sich nicht automatisieren, sie müssen manuell angelegt und kontrolliert werden.

So führt eine gute Kollaboration von wissenschaftlich geschulten Setzer·innen mit den Herausgeber·innen neben der professionellen Typographie nicht nur zu einiger Zeitersparnis, sondern auch zu erhöhter wissenschaftlicher Qualitätssicherung.

Gabriele Wix

Mixing Oil and Water – Paratext und Text

Zur Inkorporation selbständiger Publikationen in eine Werkausgabe, hier: Thomas Kling, *Werke in vier Bänden*

1 Gérard Genette

ce par quoi un texte se fait livre

Das Thema scheint ausgereizt. Und doch lohnt unter der Fragestellung dieses Beitrags und des vorliegenden Bands ein Blick zurück auf die französische Erstausgabe des Buchs, das vor nun bald 40 Jahren den Begriff *Paratext* ins Spiel brachte und einen bis heute unvermindert wirkungsmächtigen Diskurs in Gang gesetzt hat.[1] »Blick« ist hier im wörtlichen wie übertragenen Sinne gemeint: Es geht um Fragen der Buchästhetik und der Philologie.

1987 erschien in Paris eine weiße Broschur im Format 14 cm x 20,5 cm, 396 Seiten umfassend, allein die Covergestaltung – ein Statement. Eine freie weiße Fläche dominiert die vordere Umschlagseite. Zehn Worte in vier Zeilen, klassisch auf Mittelachse gesetzt, bilden eine Art Rahmung: Am Kopf der Seite ist »Gérard Genette«, der Name des Autors, zu lesen, und in einer neuen Zeile folgt mit *Seuils* der Titel; am Fuß steht in kleinem Schriftgrad »collection Poétique«, der Name der Poetik-Reihe, die Genette 1970 mit Tzvetan Todorov begründet hatte, darunter der Verlag, »aux Éditions du Seuil, Paris«. Die

1 Gérard Genette: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

strenge typografische Form, die den theoretischen Anspruch von Buch und Reihenformat unterstreicht, wird unterwandert durch die Evokation der bildlichen Vorstellung von »seuils«, Schwellen, und sie wird unterwandert durch die Bezugnahme des Buchtitels auf den Verlagsnamen, ein Spiel, das den Blick des Lesers vom oberen zum unteren Schriftbalken über die leere weiße Fläche hinweg in Bewegung setzt.[2]

Was hier geschieht, ist mehr als »a sly wink at his long-time publisher, Editions du Seuil«.[3] In einer unnachahmlich souveränen Geste der Selbstreferenz und leichtfüßigen Ironie wird der Untersuchungsgegenstand metaphorisch benannt, ins typografische Bild gesetzt und dem Leser die Botschaft vermittelt: In diesem Buch geht es um die Schwellen, den Übergang, der einen Text zum Buch macht und ihn damit an die Öffentlichkeit treten lässt; die Instanz, die diesen Prozess in besonderem Maße prägt, ist der Verlag. Aus gestalterischer Perspektive bestätigt Klaus Detjen, Herausgeber der Reihe *Buchästhetik* im Wallstein-Verlag, die Schlüsselfunktion, die dem Umschlag zukommt: »Er ist das äußere sichtbare Bild oder Zeichen des Buchkörpers, entwirft und schafft hierin gleichsam eine visuelle Identität zwischen Autor und Verlag […]«.[4]

Die begriffliche Wendung der Schwellen-Metapher ist der Terminus *Paratext*:[5] »Il s'agit ici des seuils du texte littéraire, qu'on nommera aussi, d'un terme plus technique, le *paratexte.«*[6] Der Buchtitel der schon zwei Jahre später veröffentlichten Übersetzung ins Deutsche greift mit *Paratexte* diesen *terminus technicus* im Plural auf, wodurch auf die Heterogenität der unterschiedlichen paratextuellen Formen verwiesen wird, dies aber zum Preis der

2 Die Neuauflage bei Points essais, Paris 2002, zeigt dagegen auf dem Vorderumschlag ganzseitig den Ausschnitt eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert.

3 Richard Macksey: »Foreword«. In: Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010 [1997], S. XVII.

4 Klaus Detjen: *Außenwelten. Zur Formensprache von Buchumschlägen.* Göttingen: Wallstein, 2018, S. 11.

5 Zur Forschungsdiskussion über den Gebrauch des Begriffs »Paratext« in Genettes Schriften vgl. Gabriele Wix: »Max Ernst, *Paramyths, Paramythen, Paramythes*: Attention au paratexte! Eine Hommage an Gérard Genette«. Vortrag auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft Germanistische Edition, *Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten,* Marbach 2019, online unter https://wwik-prod.dla-marbach.de/age2020/index.php/Hauptseite, zul. abgeruf. am 21.01.2021.

6 Genette: *Seuils*, Klappentext.

Aufgabe einer generalisierenden oder kategorialen Funktion des Singulars.[7] Darüber hinaus ist – mit weitreichenden Folgen für die Rezeption Genettes im deutschsprachigen Raum – der Titel erweitert um den rhetorisch verführerischen Untertitel *Das Buch vom Beiwerk des Buches,* der sich rasch zu einer gängigen Formel entwickelte.[8]

Bei Genette findet sich indes der Begriff ›Beiwerk‹ nicht. Bekannt ist, dass der Untertitel auf den Übersetzer Dieter Hornig zurückgeht.[9] Übersehen wurde jedoch meines Wissens bislang ein wesentliches Moment: Der Terminus ›Beiwerk‹ wurde nicht nur im Untertitel hinzugefügt, der Übersetzer implantierte den Begriff auch in den Text: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.«[10] Diese immer wieder zitierte Schlüsselthese liest sich im französischen Original anders: »Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.«[11] (Wörtlich: Der Paratext ist daher für uns das, wodurch ein Text zum Buch wird und sich als solches seinen Lesern und, allgemeiner, der Öffentlichkeit darbietet.) Während die Opposition von ›Werk‹ und ›Beiwerk‹ eine Trennschärfe suggeriert, die es nicht gibt, bleibt Genette mit der vieldeutigen Vorsilbe *para* und dem Pronomen ›ce‹ unbestimmt, wie auch die Metapher ›seuils‹ das Transitorische betont, die Übergangszone, die der Leser durch die Wahrnehmung des Umschlags bereits verinnerlicht hat.

7 Vgl. Nathalie Binczek: »Epistolare Paratexte: Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen«. In: Klaus Kreimeier u. Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen.* Unter Mitarbeit von Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag, 2004, S. 117–121, hier S. 117.

8 Im Gegensatz zu Umschlag und CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek fehlt der Untertitel auf der Titelseite, vgl. Georg Stanitzek: »Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«. In: Ursula Rautenberg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1. Theorie und Forschung.* De Gruyter Saur: Berlin u.a. 2010, S. 157–200, hier S. 160, Fn. 11.

9 Stanitzek beruft sich auf eine briefliche Auskunft des Übersetzers Dieter Hornig vom 2. Oktober 2006, ebd.

10 Genette: *Paratexte,* S. 10. Auch den Begriff ›accompagnement‹ in: Genette: *Seuils*, S. 7, übersetzt Hornig unten mit ›Beiwerk‹ (oben mit ›Begleitschutz‹), siehe Genette: *Paratexte,* S. 9.

11 Genette: *Seuils,* S. 7. Wie stark der deutschsprachige Diskurs bis heute von der Übersetzungsarbeit Hornigs geprägt ist, belegt das Thema der Tagung der AGE aus dem Jahre 2019, siehe Anm. 5.



Abb. 1: David Jourdan für Wiener Times Collectibles #2032, glasierte Keramik, 2019–2022, Foto: Pascal Petignat

Die Abbildung zeigt den Buchkörper von Genettes *Seuils* in einer irritierenden Überschärfe und Brillanz, was sich dem Umstand verdankt, dass hier gar nicht das Buch gezeigt ist. Es handelt sich um eine Arbeit des französischen Künstlers David Jourdan in einem nicht nur ironisch gemeinten Werkkomplex, den der Verlag charakterisiert mit: »A silly collection of handcrafted glazed ceramics, coffee-table books of sorts (though modest in size,) to be used – or not – as serving plates, trivets, or paperweights.«[12] Jourdans Wahl dokumentiert den Kultstatus der Erstausgabe, der im deutschsprachigen Raum nicht angekommen ist: »For Wiener Times, I made a personal selection of non-bibliophilia: a profane collection of books at hand, mostly text-based (some literature, some essays, and some recipes,) often in a cheap edition. However, these are some of my favourites.«[13]

12 »Wiener Times Collectibles. David Jourdan for Wiener Times.« Auf: Wiener Times Shop, https://wiener-times.myshopify.com/collections/ceramic-books/products/ceramic-book-2032-gerard-genette-seuils, zul. abgeruf. am 22.01.2022.
13 Jourdan, ebd.

le paratexte

Die Spur des erfolgreichen Titels *Seuils* führt zurück zu dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler J. Hillis Miller, Mitbegründer der Yale School. In dessen erstmals 1977 erschienenem Aufsatz »The Critic as Host« über das parasitäre Verhältnis zwischen Zitat und Interpretation fällt im Zusammenhang der Erörterung des Präfixes *para* die Metapher ›threshold‹, Schwelle, die Genette als Titel seines Buches wählt.[14] Sozusagen im Vorübergehen bringt Genette den *spiritus rector* ins Spiel, wenn er bei der Erläuterung des Terminus ›Paratext‹ auf den »mitunter mehrdeutigen Sinn der Vorsilbe im Französischen«[15] verweist und dann unten, in der Fußnote, notiert:

> Und vermutlich auch in anderen Sprachen, wenn ich dieser Bemerkung von J. Hillis Miller Glauben schenke, die sich auf das Englische bezieht: ›*Para* ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet […], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder der Sklave seinem Herrn. Etwas *Para*-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Er bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.‹[16]

Im Fließtext wiederum beschreibt Genette – Millers Charakteristik aufnehmend – den Paratext als »*Schwelle*«, als »›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und außen (zum Diskurs der Welt über den Text) aufweist.«[17] Von daher ist es nicht ohne Ironie, wenn Genette Millers Zitat in der oben genannten Fußnote mit der Bemerkung abschließt: »Das ist eine recht schöne Beschreibung der Wirkung des Paratexts.«[18]

14 J. Hillis Miller: »The Critic als Host«. In: *Critical Inquiry,* Band 3, Nr. 3 (1977), S. 439–447, hier S. 441.

15 Genette: *Paratexte,* S. 9.

16 Ebd., Fn. 2.

17 Genette: *Paratexte,* S. 9.

18 Ebd., Fn. 2.

Noch 2004 mahnten Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek trotz der insgesamt großen Resonanz auf Genettes Buch das unterschätzte Potential der Theorie des Paratexts an: »Dafür dürfte die wohl rhetorische Bescheidenheit mitverantwortlich sein, mit der Genette die Kategorie eingeführt hat. Nur zu gern hat man seine Rede vom Paratext als bloßem ›Beiwerk des Buches‹ im Unterschied zum ›eigentlichen‹ Text wörtlich genommen.«[19] Doch über die Beiläufigkeit hinaus, mit der Genette seine Argumente präsentiert – im deutschsprachigen Raum ist sein ironisch-eleganter Gestus rhetorischer Untertreibung eine ungewohnte und auch missverständliche Praxis des wissenschaftlichen Diskurses – liegt in der Übersetzung der entscheidende Grund für die zu Recht kritisierte Rezeption. Die Metapher der Schwelle ist ein starkes Bild, das in der Übersetzung weitgehend untergegangen ist. *Le paratexte*, der zentrale Begriff in Genettes Theorie, spiegelt in der Ambiguität des Präfixes *para* den komplexen Prozess der »*Transaktion*«[20] vom Text zum Buch, im Gegensatz zum blassen *bei* der Übersetzung, in der das Wort ›Beiwerk‹ als Schlüsselbegriff fungiert und die *Paratexte* im Plural, damit eine generalisierende oder kategoriale Funktion verlierend, genannt sind.[21]

Aktuell zeichnet sich im Diskurs über Paratextualität ein Konsens ab, Text und Paratext nicht mehr essentialistisch zu denken, sondern als relationale Begriffe zu sehen.[22] Dabei hat der Paratext eine deutliche Aufwertung seiner Bedeutung erfahren, für die »Werkwerdung eines Werks« und für die Stiftung eines »engen, die Rezeption steuernden Zusammenhang[s] zwischen Autor

19 Kreimeier et al.: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Paratexte*, S. VII.

20 Genette: *Paratexte,* S. 10.

21 Anders als der oft herangezogene Begriff des ›parergon‹, den Jacques Derrida in kunsttheoretischen Zusammenhängen einführte, fehlt dem Terminus ›Beiwerk‹ der breite semantische Spielraum, den das Präfix »para« eröffnet, auch der Unterton, den Miller in dem Adjektiv »uncanny« zum Ausdruck bringt. In: Ders.: »The Critic as Host«, S. 441. In der umfangreicheren Version seines Aufsatzes in: *Deconstruction & Criticism.* Continuum: New York, 1979, S. 217–253, hier S. 219, fehlt das Adjektiv, da Miller hier dem Unheimlichen einen eigenen Passus widmet. Auch Genette spielt mit dem Ambigen, wenn er als Beispiele für die Verwendung der Vorsilbe *para* im Französischen die Adjektive »parafiscal« und »paramilitaire« anführt. Ders.: *Seuils,* S. 7 (nicht in die deutsche Übersetzung übernommen, vgl. aber: Ders.: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 11).

22 Vgl. Thomas Wegmann et al.: »Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung«. In: Torsten Voß: »*Drumherum geschrieben?*« *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Mit einer Einleitung von Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard*. Hannover: Wehrhahn, 2019, S. 7–32, hier S. 7.

und Werk«.[23] Vor diesem Hintergrund erweist sich ein Festhalten an der Terminologie der deutschen Übersetzung erst recht als fragwürdig: Ein Beiwerk kann nicht die Werkwerdung leisten.[24] Die Terminologie geht am Kern vorbei.

Wenn aber nun den ›Seuils‹, den Schwellen, den Übergängen, kurz: dem Paratext eines Buches (wie inzwischen auch dem des Films und weiterer Medien), das Randständige abgesprochen und eine »aufs Ganze«[25] gehende Vermittlerfunktion zugesprochen wird, muss der Paratext auf den Prüfstand gestellt werden, dies auch hinsichtlich der Frage: Was geschieht mit dem Text im Prozess der Inkorporation selbständiger Publikationen mit ihrer ganz eigenen Medialität und Materialität, ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte in eine posthume, dem unmittelbaren Einfluss des Autors entzogene Werkausgabe mit einer ihr ebenso eigenen Medialität und Materialität, Entstehungs- und Wirkungsgeschichte? Wie unwandelbar ist die Identität eines Textes?

Als Fallstudie dient die Arbeit an der vierbändigen Werkausgabe Thomas Klings, die 2020 erschienen ist.[26] Die Untersuchung der Inkorporation von Klings Einzelausgaben in die Gesamtausgabe – die verstreuten Veröffentlichungen bleiben im vorliegenden Beitrag unberücksichtigt – konzentriert sich auf den material mit dem Text verbundenen Paratext und verfolgt aus der Editionspraxis heraus exemplarische verlegerische und editorische sowie buchgestalterische Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene in ihren Konsequenzen für die Konstitution und Rezeption des Werks von Thomas Kling. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem ersten Band, *Gedichte 1977–1991*.[27]

23 Ebd. Inzwischen scheint sich aufgrund der medialen Möglichkeiten ein Wandel abzuzeichnen, vgl. Julia Nantke: »Das Beiwerk als Hauptwerk: Zur Verschiebung textueller ›Kräfteverhältnisse‹ in digitalen Editionen«. Vortrag 2019 auf der Tagung der AGE, siehe Anm. 5. Umgekehrt wird im Materialitätsdiskurs konstatiert, »dass in den gegenwärtigen digitalen Transformationsprozessen das anspruchsvolle räumliche Arrangement buchförmiger Textualität häufig ignoriert wird.« Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne.* Göttingen: Wallstein, 2016, S. 51 f.

24 Grundlegend zu Fragen von Werk und Werkwerdung vgl. Lutz Danneberg et al. (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs.* Berlin u. Boston: De Gruyter, 2019.

25 Kreimeier et al.: *Paratexte,* Vorwort, S. VII.

26 Thomas Kling: *Werke in vier Bänden.* Marcel Beyer (Hg.). In Zusammenarbeit mit Frieder von Ammon, Peer Trilcke und Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020.

27 Ders.: *Gedichte 1977–1991. Werke 1,* hg. u. mit einem Nachwort von Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020.

2 Thomas Kling

Zwischen Kunst, Punk, CNN und dem Ruf eines Eichelhähers

2005 starb im Alter von nur 47 Jahren der Lyriker und Essayist Thomas Kling, der in den letzten zehn Jahren auf der Raketenstation Hombroich bei Neuss gelebt und gearbeitet hatte. Mit seiner schier unbegrenzten Neugier gegenüber allem, was sich in seinem unmittelbaren Umfeld abspielte, ob Kunst, Punk, CNN oder der Ruf eines Eichelhähers, was an Spuren der Vergangenheit in die Gegenwart drang oder die Anfänge und die verschiedenen Epochen der Dichtung prägte, mit seinen in alle Schichten der geschriebenen und gesprochenen Sprache dringenden Tiefenbohrungen und seiner ausgeprägten Lust, die Materialität von Sprache auszuloten, seine Texte bildnerisch zu setzen oder rhythmisch zu performen, hat er die Gegenwartsliteratur nachhaltig geprägt.

Das zu Lebzeiten in gedruckter Form erschienene Œuvre Klings umfasst über viele verstreute Veröffentlichungen hinaus insgesamt 18 Buchpublikationen, die im Zeitraum von 1977 bis 2005 erschienen sind, überwiegend Gedicht- und Essaybände, aber auch kooperative intermediale Arbeiten in kleiner Auflage. Deren typografisch-ästhetisches Erscheinungsbild ist breit gefächert. Es gibt im Selbstverlag der Abiturienten einen schmalen Band, *der zustand vor dem untergang,* mehr Heft als Buch, der rückschauend aus dem technisch Unzulänglichen seine Authentizität gewinnt, wenn Titelei und Kapitelüberschriften im Letraset-Rubbeldesign verspringen, Buchstaben infolge mangelnder Belichtung wegbrechen oder aber infolge Überfärbung beim Druckvorgang zulaufen und die Seiten eine ungleichmäßige Farbtiefe je nach dem Ungleichgewicht von Druckfarbe und Wasserzufuhr aufweisen. Es gibt das offizielle Erstlingswerk, *erprobung herzstärkender mittel,* in Jens Olssons individueller Buchgestaltung bei der Eremiten-Presse, kooperative intermediale Arbeiten wie das Original-Mappenwerk in kleiner Auflage, *ZINNEN,* beim Verlag Josef Kleinheinrich, verschiedene Bände bei Suhrkamp, darunter *geschmacksverstärker* und *Itinerar* in Willy Fleckhaus' unverwechselbarer Regenbogenreihe, oder die von Groothuis & Consorten (dann: Groothuis, Lohfert, Consorten) gestalteten Medienpakete, *Fernhandel* und *Sondagen,* Bücher mit CD im eigenwilligen Schuber aus Verpackungskarton bei DuMont.

Ungeachtet der Bedeutung des Dichters stellte sich der Zugang zu Klings Werk wenige Jahre nach seinem Tod zunehmend als schwierig dar: Die

Erstausgaben und auch der Band *Gesammelte Gedichte,* 2006 von dem mit Thomas Kling befreundeten Schriftsteller Marcel Beyer und seinem langjährigen Lektor Christian Döring bei DuMont herausgegeben, waren lange vergriffen, die verstreuten Publikationen aus dem Blick geraten. Zudem bestand der Wunsch, Klings Œuvre in dem Verlag zusammenzuführen, der ihn früh gefördert und über weite Strecken seines Schaffens vertreten hatte.

Werke in vier Bänden

Vor diesem Hintergrund wurde von einem vierköpfigen Team, darin Marcel Beyer als Hauptherausgeber, eine vierbändige Werkausgabe seiner Gedichte und Essays erarbeitet, die 2020 im Suhrkamp Verlag erschienen ist. In ihr sind alle selbständigen und verstreuten Veröffentlichungen versammelt, und darüber hinaus im dritten und vierten Band auch eine Auswahl nachgelassener Texte. Die Ausgabe möchte »das vielgestaltige Werk in allen Facetten vorführen« und »unter dem Gesichtspunkt der Werkbiografie den Weg Thomas Klings von seiner ersten Veröffentlichung im Jahr 1974 bis zu seinen letzten, wenige Wochen vor seinem Tod entstandenen Gedichten nachzeichnen.«[28] Lyrik und Essays sind in getrennten Bänden versammelt, die Anordnung der selbständigen Veröffentlichungen folgt dem Erscheinungsdatum, und die verstreuten Veröffentlichungen sind den Werkphasen entsprechend den jeweiligen Bänden zugeordnet. Im Inhaltsverzeichnis sind die Entstehungsdaten der einzelnen Gedichte mit angegeben. Die Einheit des Textbestands in den selbständigen Publikationen bleibt gewahrt.[29] Eine Neuordnung der gesamten Lyrik beispielsweise nach der Chronologie oder nach thematischen Schwerpunkten stand nicht zur Diskussion. Für jeden Band zeichnet einer der Herausgebenden verantwortlich; alle Entscheidungen wurden gemeinsam getroffen.

Grundsätzlich steht jede Edition einer Gesamtausgabe vor der Aufgabe, Disparates unter ein Dach zu bringen. Im Falle von Thomas Kling befindet sich ein solches Projekt in einem besonderen Spannungsfeld, das nicht nur aus der Vielfalt der Publikationen resultiert. Auf die Arbeit eines 1957 geborenen und mit 47 Jahren jung verstorbenen Autors schaut man aus der Zeit-

28 »Editorische Notiz«. In: Kling: *Werke 1*, S. 449–456, hier S. 449. Die editorische Notiz ist in jedem Band abgedruckt.

29 Über Abweichungen von dieser Regel geben die editorische Notiz sowie die Nachweise Auskunft.

genossenschaft heraus, was bedeutet, ein der eigenen Lebenswirklichkeit nahes und dennoch historisches Werk zu edieren. Ein weiterer Aspekt ist für die Arbeit an seiner Werkausgabe relevant: Thomas Kling ist ein Autor, der das Selbstbild immer im Blick hatte. Seine Texte wie seine Bücher sind in einem hohen Maße Selbstinszenierungen, die zwischen den Polen eines experimentierfreudigen Rebellentums und einer auf einen kanonischen Anspruch ausgerichteten Gelehrsamkeit oszillieren. Ein Moment scheint jedoch unhintergehbar: Gleich, wie aufrührerisch ein Werk ist, eine Edition löst allein schon durch die Tatsache, dass einer Autorin oder einem Autor diese Aufmerksamkeit und Wertschätzung zuteilwird, einen Kanonisierungseffekt aus: »Vier dicke Bände Ewigkeit: Der Dichter Thomas Kling wird kanonisch« titelte *Der Standard* die Rezension der Werkausgabe.[30]

Der Umschlag

Wenn nun aus der Editionspraxis heraus exemplarische verlegerische und editorische sowie buchgestalterische Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene untersucht werden, gehen Ästhetik, Philologie und Poetologie zusammen. Der Beobachterlogik folgend, aber auch dem konkreten Arbeitsablauf, was überraschen mag, setzt die Untersuchung mit dem Äußeren der Ausgabe ein, dem Umschlag. Nachdem das Gesamtkonzept stand, legte der Verlag bereits sehr früh in der Phase der Texterschließung und -zusammenstellung die Entwürfe für die Umschlaggestaltung vor, mit der Friedrich Forssman und Cornelia Feyll beauftragt worden waren. Forssman hat als Typograf in der Literaturwissenschaft einen Namen; er gestaltete das zuvor nur in faksimilierten Typoskriptbänden erschienene und als nicht setzbar geltende Werk, *Zettel's Traum* von Arno Schmidt, in zehnjähriger Arbeit als gesetzte Ausgabe.[31] Sein Gestaltungskonzept ist undogmatisch, leserzentriert.[32] Seit

30 Roland Pohl: »Vier dicke Bände Ewigkeit: Der Dichter Thomas Kling wird kanonisch«. In: *Der Standard,* 23. Januar 2021, online unter https://www.derstandard.de/story/2000123523723/vier-dicke-baende-ewigkeit-der-dichter-thomas-kling-wird-kanonisch, zul. abgeruf. am 22.01.2022. Zur aktuellen wissenschaftlichen Diskussion vgl. Jörn Böhr et al. (Hg.): *Kanonbildung und Editionspraxis.* Berlin, Boston: De Gruyter, 2021 (*Beihefte zu editio.* Bd. 49).

31 Arno Schmidt: *Zettel's Traum.* Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV: Das Spätwerk: Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.

32 Vgl. Friedrich Forssman u. Ralf de Jong: *Detailtypografie.* 4. wiederum verb. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2008 und Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman: *Lesety-*

der Neugestaltung der Reclam-Universalbibliothek arbeitet er mit der Textildesignerin Cornelia Feyll zusammen.

Die vier Bände der Kling-Werkausgabe sind in gebrochenen Grün-, Erd- und Blautönen gehalten, feine abgetönte Streifen verleihen dem Papier eine textile visuelle Haptik. Auf Schutzumschläge wurde verzichtet. Dies ist insofern bemerkenswert, als heute üblicherweise auf der U 3 ein Autorenporträt platziert wird, eine Marketingstrategie, die sich bei einem Autor anbietet, dessen körperliche Präsenz eine wichtige Rolle im Werk spielt und der bei seinem letzten Band *Auswertung der Flugdaten* auf dem Vorderumschlag in einer Selbstinszenierung als Stylit abgebildet ist. Die Werkausgabe setzt auf den Text und folgt dem Motto, das der Ausgabe *Gesammelte Gedichte* vorangestellt wurde:

> aber die sprache,
> aber die sprache,
> aber die sprache:

Die Bände werden im Schuber ausgeliefert, auf dem die Gestaltungsmerkmale der Umschläge aufgenommen sind. In Spannung zum klassisch-eleganten Erscheinungsbild der Farbigkeit und Textur steht die Schrift, die Forssman – in der Regel ist er für die Typografie verantwortlich – im gemeinsamen Entwurf der Umschlaggestaltung ausgesucht hat.[33] Es handelt sich um eine handgezeichnete Serifenschrift, *Pueblito (Small Town)*, entworfen von dem südamerikanischen Designer Manuel Eduardo Corradine. Die Font Foundry *Myfonts,* die sie 2018 ins Programm genommen hat, bewirbt sie mit dem Attribut »rustikal-robust«; sie sei von alten Büchern und Zeitungen inspiriert.[34] »Wir wollten genau die Robustheit der Pueblito, ihre vagen Schreibmaschinen-Andeutungen, aber auch das Fremde, das nicht-Garamond-hafte und damit nicht-kanonisierte.«, kommentiert Forssman die Wahl der Schrift.[35] Grundsätzlich zeichnen sich seine Arbeiten in Abgrenzung von einem ›modernen‹, nüchternen Stil durch die Erzeugung von sogenannten »›Wärme-Ef-

pografie. Mainz: Hermann Schmidt, 2005.

33 Die Informationen über Schrift und Umschlaggestaltung gehen auf eine Korrespondenz der Verfasserin mit Friedrich Forssman im Mai 2021 zurück.

34 »Pueblito. Pueblito™ by Corradine Fonts«. Auf: MyFonts, https://www.myfonts.com/fonts/corradine/pueblito/, zul. abgeruf. am 22.01.2022.

35 Friedrich Forssman, E-Mail an die Verfasserin vom 10. Mai 2021.

fekten‹« aus.[36] Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Umschlaggestaltung seines Bands *Wie ich Bücher gestalte* als Faksimile eines alten Notiz- oder Schulhefts, das ihm am Rande einer Tagung in Österreich durch Zufall in die Hände fiel.[37] Einen vergleichbaren ›Wärme-Effekt‹ übt die altertümliche Schreibmaschinen-Anmutung der *Pueblito* aus.

Viele der heutigen Leser·innen haben Thomas Kling mit den Erstausgaben kennengelernt; die Leseerfahrung ist eng mit deren Gestaltung und Verlag verbunden, was am Beispiel der vier selbständigen Publikationen skizziert wird, die in Band 1 der Werkausgabe aufgenommen sind. Klings erster offizieller Auftritt war 1986 in der Eremiten-Presse Düsseldorf mit *erprobung herzstärkender mittel*. Der Umschlag präsentiert prospektiv einen Autor, der bereits einen Kultstatus erreicht hat und zu dem Kling dann tatsächlich mit diesem Band gelangte: In drei Zeilen umgebrochen füllt KLING / GEDIC / HTE in fett gesetzten serifenlosen Versalien die obere Hälfte des Umschlags.[38] Auf ein rotes Rechteck, einer Banderole gleich, ist darunter nochmals der Autor mit Vor- und Zunamen genannt, der Titel des Bands und der Zusatz »Gedichte«. Die bei der bibliophilen Eremiten-Presse damals übliche Nummerierung und Signatur der ersten 200 Exemplare, die japanische Bindung mit gefalteten Bögen, durch die sich der Umfang des Bands verdoppelt, eine aufwendige, farbige grafische Gestaltung und nicht zuletzt die »Zuschreibung« seiner Förderin Friederike Mayröcker tragen mit zum Erfolg bei.[39] Der Besitz dieses Buchs gilt immer noch als Nachweis einer frühen Kennerschaft. 1989 erschien der Gedichtband *geschmacksverstärker* in der edition suhrkamp, dem von Willy Fleckhaus entworfenen berühmten Reihenformat: zeitlos gestaltete Umschläge in Spektralfarben, auf denen die bibliografischen Angaben, Au-

36 Andreas Beyer, Bénédicte Savoy u. Wolf Tegethoff (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* München und Leipzig: Saur, 2004, Band 42, online unter http://www.friedrichforssman.de/Saur-2004.html, zul. abgeruf. am 22.01.2022.

37 Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte.* Göttingen: Wallstein, 2015. Die Informationen zur Entstehung gab Friedrich Forssman in einer E-Mail vom 30. November 2018 an die Verfasserin.

38 Vgl. auch Samuel Hamen: »›Überhaupt ein Imagebewußtsein zu entwickeln.‹ Thomas Klings Inszenierung von Sprache und Selbst.« In: Raphaela Eggers et al. (Hg.): *worte. und deren hintergrundstrahlung. Thomas Kling und sein Werk.* Düsseldorf: Lilienfeld, 2022, S. 44–55, hier S. 51–52.

39 Friederike Mayröcker: »Zuschreibung oder Die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling«. In: Thomas Kling: *erprobung herzstärkender mittel. gedichte.* Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1986, S. 5; auch abgedruckt im Nachwort in: Kling: *Werke 1*, S. 464.

tor, Titel, Untertitel, Reihe und Verlagssignatur zwischen feine Linien gesetzt sind, alle in gleichem Schriftgrad. In der Einbandgestaltung der Werkausgabe wird die Tradition der Gleichrangigkeit aller bibliografischen Bestandteile wieder aufgenommen: Autor, Titel, Untertitel und Verlag erscheinen in identischem Schriftgrad.[40]

Theorie und Literatur sind in der edition suhrkamp gleichermaßen vertreten. Für Kling war die Veröffentlichung seiner Gedichte in diesem Reihenformat ein Schritt, der einen Gewinn an Prestige bedeutete und sein intellektuelles Profil schärfte. 1997 sollte in dieser Reihe sein Essayband *Itinerar* erscheinen. Ebenfalls bei Suhrkamp erschien 1991 der Gedichtband *brennstabm*. Er schließt die selbständigen Publikationen Klings im ersten Band der Werkausgabe ab. Es handelt sich um eine gebundene Leinenausgabe mit einem Foto auf dem Schutzumschlag, Zitat eines von sechs Fotos, die Teil eines Gedichtzyklus im Band sind, »AUFNAHME MAI 1914«. Kling hatte die Amateurfotos aus dem Ersten Weltkrieg bei einem Trödler in Wien gefunden, die Gebrauchsspuren sind auf dem hoch aufgelösten Umschlagfoto deutlich zu erkennen. In dem Zyklus aber geht es nicht um die Militärfotos, es geht um nur eine einzige Aufnahme, und genau sie wird nicht gezeigt. Aus den Gedichten ist sie unschwer als ein Porträt des österreichischen Dichters Georg Trakl vom Mai 1914 zu identifizieren. Wie die Fotos im Gedichtzyklus das historische Umfeld der Porträtfotografie veranschaulichen, gibt das Foto auf dem Umschlag den Ton vor, den das Eingangsgedicht »di zerstörtn. ein gesang«, ein Chor von aus dem Ersten Weltkrieg traumatisierter Soldaten, aufnimmt. Mit dem Ersten Weltkrieg ist so auch bildlich ein thematischer Schwerpunkt gesetzt, den Kling in dem späteren Band *Fernhandel* vertiefen wird.

Zu dem Wissen und den Vorstellungen der Leser·innen, die mit der Rezeption der einzelnen Gedichtbände verbunden sind, gehört darüber hinaus der von Kling selbst wenige Jahre nach seinem Erscheinen im Jahre 1977 zurückgehaltene und dennoch vom Hören-Sagen bekannte Debutband *der zustand vor dem untergang,* der eingangs beschrieben wurde und der die Werkausgabe eröffnet. Auch die oben genannte Ausgabe *Gesammelte Gedichte* von 2006, die mit ihrem gelb-schwarz gestreiften Umschlag auf die Wespe als Klings Wappentier anspielt und die Erinnerung an den Provokateur weckt, wird als bildliche Vorstellung präsent sein. Der Weg zu einer neuen Ausgabe, die all diese

40 In dem 1997 erschienenen Band *Itinerar* hat sich das Layout geändert, der Name des Autors ist in einem doppelt so großen Feld hervorgehoben.

Kontexte hinter sich lässt, kommt für die Herausgebenden und die Leser·innen einem Sprung ins Unbekannte gleich.

Ohne zu dem Zeitpunkt, als die Einbandgestaltung der *Werke in vier Bänden* vorgelegt wurde, Näheres über Zusammenarbeit von Feyll und Forssman und die Wahl der Schrift gewusst zu haben oder das Anknüpfen der typografischen Gestaltung an die edition suhrkamp-Tradition reflektiert zu haben, stellte sich – so jedenfalls die Erfahrung der Verfasserin – gleich mit dem ersten Eindruck der Umschlagentwürfe eine Vertrautheit her. Die vom Arbeitsablauf noch zu leistende »Transaktion«, die Inkorporation des textuellen Bestands der einzelnen Gedichtbände in eine Werkausgabe, gewann etwas Selbstverständliches. Man hatte die Türschwelle, über die man in den Schriftraum eintreten konnte, man hatte ein Bild vor Augen, dem sich die kommenden Abwägungen zur Textgestalt bei der Arbeit an der Werkausgabe zuordnen konnten.

Die Grundschrift

Fragen der Buchgestaltung und insbesondere der nachfolgend thematisierten Detailtypografie spielen im literaturwissenschaftlichen Diskurs noch immer eine eher untergeordnete Rolle.[41] Im Zusammenhang mit Genettes Theorie ist intensiv die Frage der Zugehörigkeit der Typografie zum Paratext und ihre besondere Stellung innerhalb der paratextuellen Praktiken erörtert worden.[42] Die hier mit Genette vertretene These, dass der Satz als ein Element des Paratexts zu betrachten ist und eine entscheidende Schwelle auf dem Weg vom Text zum Buchwerk darstellt, trägt auch dem viel diskutierten Umstand Rechnung, dass Text und Paratext in der Schrift visuell zusammenfallen. Ein Text präsentiert sich – in Genettes Diktion – »selten nackt«,[43] das heißt mit

41 Vgl. Thomas Rahn: »Der gestörte Text. Detailtypographische Interpretamente und Edition«. In: *Beihefte zu editio* 37 (2014), S. 149–171.

42 Vgl. Annika Rockenberger u. Per Röcken: »Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion«. In: *Poetica* 41 (2009), S. 293–330. Vgl. auch Rüdiger Nutt-Kofoth: »Texte lesen – Texte sehen. Edition und Typografie«. In: Deutsche Vierteljahresschrift 78 (2004), S. 3–19 und Nikola von Merveldt: »Vom Geist im Buchstaben. Georg Rörers reformatorische Typographie der heiligen Schrift«. In: Frieder von Ammon u. Herfried Vögel (Hg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit.* Münster: LIT, 2008, S. 187–223, hier S. 191–195.

43 Genette: *Paratexte,* S. 9.

anderen Worten, dass »*faktisch* kein Text (und noch einmal: auch kein ›herkömmlicher Para*text*‹) ohne eine *materiell-mediale Realisation* auskommt.«[44]

Grundschrift in der Werkausgabe ist die ›Stempel Garamond‹; sie wird durchgängig auch für die Überschriften verwendet. Über die gute Lesbarkeit hinaus, der sie ihre Langlebigkeit verdankt, verweist Thomas Rahn auf »die typographische Ästhetik der Unsichtbarkeit« als ein Hauptcharakteristikum der Antiquaschrift, die ein Konkurrenzverhältnis zwischen der hermeneutischen Wahrnehmung des Texts und der ästhetischen Wahrnehmung der Schrift vermeide.[45] Dennoch kann sie nicht als ›neutrale‹ Schrift gelten. Die »Suggestion der ›Überzeitlichkeit‹«, die sie transportiert, führt nach Rahn dazu, »Texten einen überzeitlichen Status, den Ewigkeitswert des ›Klassischen‹ zuzusprechen. Insbesondere im Rahmen einer Edition tragen die historischen Antiquaschriften dazu bei, Texte und Autoren zu kanonisieren.«[46] »Ewigkeit« und »kanonisch« sind dann auch die Vokabeln, die sich in der oben genannten Rezension der Werkausgabe wiederfinden.

Das Typoskript

Als Referenz für die nachfolgenden Untersuchungen zur Bedeutung der Mikrotypografie im Prozess der Werkwerdung dienen zwei Seiten aus der Satzvorlage des 1991 erschienenen Gedichtbands *brennstabm*.[47] Dem damaligen technisch-medialen Standard entsprechend liegt das Dokument als analoge Kopie eines Typoskripts des Dichters mit handschriftlichen Markierungen und Anmerkungen der Herstellung vor. Aus heutiger Sicht ist diese Satzvorlage selbst ein historisches Dokument, das den Medienwandel deutlich vor Augen führt. Die Markierungen und insbesondere die Vorgaben für die Setzerei in der roten Schrift ermöglichen es, in einen zeitversetzten Dialog mit der Herstellung des Verlags im Jahr 1990/1991 zu treten. Die Editionsprinzi-

44 Rockenberger et al.: »Typographie als Paratext?«, S. 314.

45 Thomas Rahn: »Werkschriften. Gestalten des Textes in der Edition«. In: *Beihefte zu editio* 27 (2007), S. 233–258, hier S. 246.

46 Ebd.

47 Ute Langanky, dem Thomas Kling Archiv der Stiftung Insel Hombroich und dem Suhrkamp Verlag danke ich für die Abdruckgenehmigung der Seiten aus der Satzvorlage von Thomas Kling: *brennstabm. Gedichte.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Ebenso danke ich Kristina Kienast von der Herstellung des Suhrkamp Verlags für ihre wertvollen Hinweise zum Satz der Werkausgabe und dem Buchgestalter Uwe Koch für den lebendigen Austausch.

pien sind auf eine knappe Formel gebracht: »Satz – Schreibweise – Trennungen – Zeilenfall – alles genau nach Manuskript!« So hat es die Herstellung auf einem Zettel notiert, der auf eine der Typoskriptseiten getackert ist. Es ist eine Anweisung, die dreißig Jahre später ebenso die Arbeit an der Werkausgabe begleitet hat, allerdings mit einer Verschiebung der Präferenz auf die Erstausgaben; Manuskripte, Satzvorlagen und Druckfahnen wurden konsultativ herangezogen.

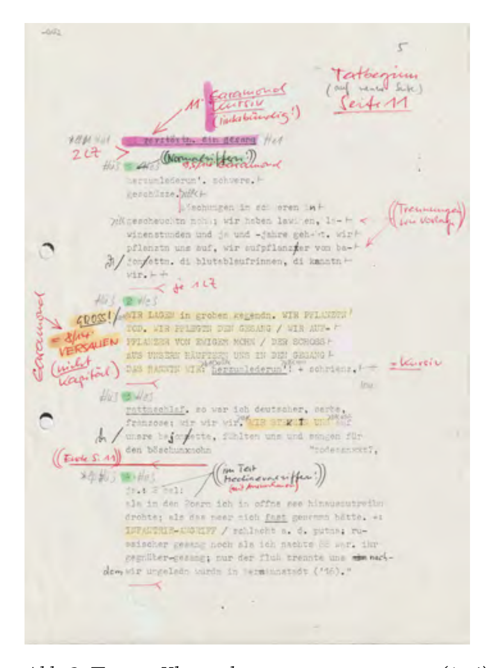


Abb. 2: Thomas Kling: »die zerstörtn. ein gesang« (1–4). Satzvorlage, Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, HHI.2008.D. KLING. k. O.

Die Abbildung zeigt eine Typoskriptseite mit den ersten vier Strophen des oben bereits angesprochenen Gedichts »di zerstörtn. ein gesang«. Es ist das Auftaktgedicht des Bands *brennstabm* und damit für die Herstellung der Einstieg in den Satz, sodass dieses Blatt besonders reich an Anmerkungen ist. Von ihnen aus lässt sich in grundsätzliche Überlegungen einsteigen, konzentriert auf einige wenige Elemente aus dem weiten Gebiet der Detailtypografie: die Gestaltung der Überschriften, die Textauszeichnungen durch Kursivierung und Versalschrift sowie der Umgang mit Leeräumen und Einzügen.

Die Überschriften

In einem Lyrikband mit vielen kurzen Texten, die nur selten über mehrere Seiten hinweg laufen, ist die Überschrift sehr präsent. Sie gibt dem Text das Gesicht, prägt im Zusammenspiel mit dem Satzspiegel den Buchinnenraum und bestimmt Augenmerk wie Rhythmus beim Blättern. Klings Typoskripte zeigen keine Präferenz für einen bestimmten Typus von Überschrift. In den Gedichtbänden, die in den ersten Band der Werkausgabe eingegangen sind, variiert die Praxis von Band zu Band: keinerlei Auszeichnungen (*der zustand vor dem untergang*), Versalien (*geschmacksverstärker*), Versalien mit Unterstreichungen (*erprobung herzstärkender mittel*) oder Kursivsatz im Falle des Gedichtbands *brennstabm,* auf der Satzvorlage mit rotem Kugelschreiber vermerkt.

Für die Werkausgabe wurden die Überschriften vereinheitlicht. Ob Buch-, Zwischen- oder Gedichttitel, alle Überschriften sind durchgängig recte und bold gesetzt und entsprechend ihrer Hierarchisierung im Schriftgrad gestaffelt. Die Titel der Gedichtbände sind rechtsbündig gesetzt; sie stehen immer auf der rechten Seite und sind durch eine Vakatseite verso hervorgehoben. Dadurch lassen sich die Einzelgaben im Blättern als Einheit wahrnehmen, auch wenn ihre individuellen paratextuellen Elemente aufgegeben sind. Zwischen- und Gedichttitel sind linksbündig gesetzt. Die klaren Regeln, die dem insgesamt zurückgenommenen und schlichten Gestaltungskonzept der Ausgabe entsprechen, werden jedoch von Klings Erfindungsreichtum an Textauszeichnungen immer wieder überholt wie in den Überschriften: »*di nacht*-, brandige blüte« oder »PAAR, bei tisch«.[48] Vor der reduzierten, gleichmäßigen Folie der Überschriftengestaltung heben sich diese Ausreißer umso deutlicher ab.

Das Histrionische im Druckbild

Klings Poesie denkt den Auftritt auch im wörtlichen Sinne der Bühnenpräsenz mit. Der zweiten Auflage von *brennstabm* ist ein Vorwort von Kling vorangestellt, das mit der Aussage endet:

> Und: es gehört das histrionische Element des lauten *Sprechens* der Verse – keineswegs nur von »brennstabm«! – zum Lesen, durch welches das

48 Kling: *Werke 1,* S. 246 und 384.

> Gedicht seine körperliche Rückkehr, ein anderes Aufglühen von Sinn, erfährt.[49]

Die Gestaltung des Typoskripts spiegelt dieses histrionische Verständnis von Lyrik wider. Laut Gesprochenes oder laut zu Sprechendes, Betontes und oft auch Namen schreibt Kling in Großbuchstaben. Auf der Satzvorlage sind diese Passagen gelb markiert und mit der Anmerkung versehen: »GROSS! = 8/14 Versalien (nicht Kapitäl.)« In den Erstausgaben von Klings Gedichtbänden gibt es – wie bei der Titelgestaltung – auch bei der Auszeichnung in Versalien oder Kapitälchen keine festen Konventionen. In *erprobung herzstärkender mittel* und *geschmacksverstärker* beispielsweise sind es im Gegensatz zu *brennstabm* Kapitälchen. In der Werkausgabe werden durchgängig Kapitälchen für die Auszeichnungen durch Schreibmaschinen-Großbuchstaben verwendet. Das Schriftbild unterscheidet sich deutlich von Versalien, selbst wenn diese – wie in *brennstabm* – in kleinerem Schriftgrad gesetzt sind, da Kapitälchen sich wegen ihres besonderen Schriftschnitts beispielsweise von der Farbtiefe her besser einfügen. Der eher rohe Charakter der Versalschrift oder der feine, ausgeglichene Charakter der Kapitälchen gibt dem Text einen anderen Ausdruck. Es ist eine von vielen mikrotypografischen Entscheidungen, die der Ausgabe ein klassisches Aussehen verleihen und damit den oben angesprochenen Kanonisierungseffekt befördern.

In Klings Dichtung gibt es bekanntermaßen keine Verbindlichkeit orthografischer Regeln, was den Satz und die Satzkorrektur zu einer Herkules-Aufgabe macht. Es gibt aber auch nicht die Verbindlichkeit einer sogenannten guten Typografie. Häufungen von Trennungen am Zeilenende brechen den Lesefluss und wirken einem falschen Pathos entgegen, wenn wie in diesem Typoskript traumatische Erfahrungen im Gesang Kriegsversehrter artikuliert werden. Ein typografisches Detail aus der vorliegenden Seite des Typoskripts irritiert. Das recte gesetzte Ausrufezeichen hinter »*herzumlederun*'!« verstößt gegen das übliche Verfahren, unmittelbar anschließende Satzzeichen in Kursivierungen einzuschließen. Das erregt Aufmerksamkeit und signalisiert wie auch bei den versal hervorgehobenen Wörtern und Aussagen eine größere Vehemenz im Sprechen: »DAS NANNTEN WIR: *herzumlederun*'! + schrienz,«.

49 Thomas Kling: »Flaggensignal zur zweiten Auflage«. In: Ders.: *brennstabm.* Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 7. Auch abgedruckt in: Kling: *Essays 1974 – 2006. Werke 4*, hg. und mit einem Nachwort von Frieder von Ammon, S. 556.

Die Schriftbildfläche

Eine weitere Schreibpraxis zeichnet sich auf diesem Typoskript ab, die für Kling eine ebenso große Rolle spielt wie das Histrionische: Er nutzt den Textträger als Schriftbildfläche. Einzüge von Zeilen schließen ans Ende vorangegangener Zeile an, Leerräume innerhalb einer Zeile schieben Schlüsselwörter aus dem Zusammenhang heraus oder setzen Pausen, Sinnabschnitte. Kling hat diese an der Materialität der Schrift ausgerichtete Art zu schreiben schon in seinen frühen Anfängen als Schüler praktiziert, etwa in »epitaph für wilde frische« oder »tolle hunde«, beide 1974 entstanden.[50] In der Genese seines Gedichts »fußgängerpassagen« aus dem Jahre 1979 lässt sich der Schreibprozess hin zur stärkeren Nutzung der Schriftbildfläche nachvollziehen.[51]

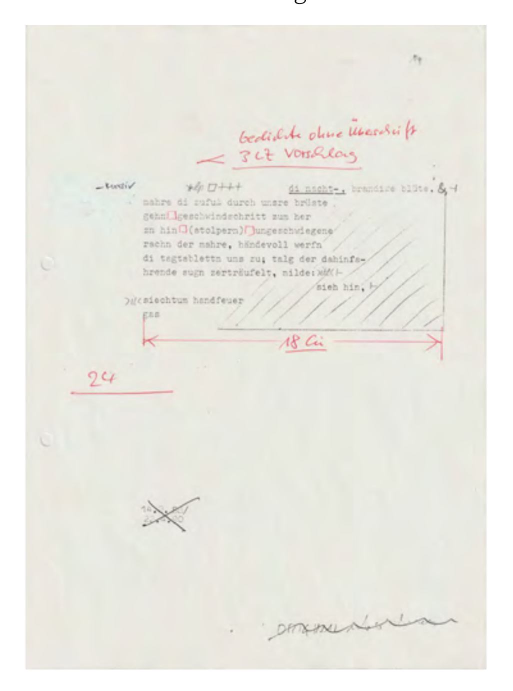

di nacht-, brandige blüte, &
nahre di zufuh durch unsre brüste
gehn geschwindschritt zum her
zn hin (stolpern) ungeschwiegene
rechn der nahre, händevoll werfn
di tagtablettn uns zu; talg der dahinfa-
hrende sugn zerträufelt, milde:
sieh hin,
siechtum handfeuer
gas

Abb. 3: Thomas Kling: »die nacht-, brandige blüte, &«. Satzvorlage, Thomas Kling Archiv, Stiftung Insel Hombroich, HHI.2008.D. KLING. k. O.

50 Kling: *Werke 1*, S. 12 und S. 17.
51 Ebd., Wix: »Nachwort«, S. 474–478.

Wie wichtig Kling die genaue Umsetzung dieser auf der Schreibmaschine gebauten Seiten in den Druck war, zeigt die Satzvorlage des Gedichts »*di nacht-*, brandige blüte« aus *brennstabm*. Auf dem Originaltyposkript hat Kling am linken Rand vermerkt: »bitte den Abstand genau beachten!« Das wurde, vermutlich der Übersichtlichkeit der Vorgaben für die Setzerei wegen, die von Seiten der Herstellung erfolgten, auf der Kopie mit Tipp-Ex getilgt, Klings Anweisung wurde aber genau umgesetzt: Die Überschrift ist bis zu der markierten Stelle eingezogen und reicht weit über die Zeilen des Gedichts hinaus. Auf dem Originaldokument sind die Begrenzungslinien am Lineal eingezeichnet, das Feld ist mit der Hand schraffiert. Die Herstellung hat in der Satzvorlage zusätzlich eine rote Linie mit der Maßangabe 18 Cicero gezogen und damit die Umsetzung von Klings grafikpoetischer Schreibpraxis sichergestellt.[52]

Kling verzichtet weitgehend auf Kommata und Punkte und muss Rhythmus und Sinngliederung auf andere Art und Weise markieren: Im Typoskript setzt er doppelte Leerzeichen, was bei der nicht-proportionalen Schreibmaschinenschrift ein klares Signal ist. Die Herstellung hat die relevanten Stellen als Geviert gekennzeichnet; die Pausen heben sich im Druckbild von *brennstabm* erkennbar ab. In dem vorangegangenen Band *geschmacksverstärker* sind dagegen die Leerräume als halbes Geviert ausgeführt und dadurch nicht immer eindeutig auszumachen. Hier war es bei der Arbeit an der Werkausgabe in vielen Fällen erforderlich, auf das Typoskript zurückzugehen. Entsprechend der in *brennstabm* gewählten Lösung wurden die doppelten Leerzeichen im Typoskript durchgängig als Geviert übersetzt, sodass Klings Schreibduktus eindeutig nachvollziehbar bleibt. Es sind solche mikrotypografischen Gestaltungsmomente, die in ihrer Gesamtheit – es konnte hier nur ein kleiner Teil betrachtet werden – mit über die Ästhetik des Buches entscheiden.

3 Resümee

Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Eine rhetorisch verführerische Wortprägung, ein rhetorisch verführerischer Begriff – der Coup des Überset-

52 Zum »grafischen Gestaltungsimpuls« bei Kling vgl. Peer Trilcke: »Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen«. In: Frieder von Ammon et al. (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings.* Göttingen: V&R unipress, 2012, S. 293–337, hier S. 295.

zers prägt im deutschsprachigen Raum die Rezeption des von Gérard Genette begründeten Paratextualitätsdiskurses. Zeit für einen Rückblick auf die Originalausgabe, betitelt mit *Seuils* und sonst gar nichts, den Begriff des Beiwerks sucht man in diesem Buch vergeblich. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt die Bedeutung der Metapher *Schwelle,* der Genette *le paratexte* als *terminus technicus* zur Seite stellt, »ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs«. Der Paratext, in Genettes offener Definition: »das, wodurch ein Text Buch wird«, stiftet den die Rezeption steuernden Zusammenhang zwischen Autor und Werk, zwischen Literatur und Buchästhetik. Er ist kein randständiges Phänomen, kein Beiwerk. Aus der Editionspraxis einer vierbändigen Werkausgabe des Dichters Thomas Kling heraus wird die These durch die Beobachtung exemplarischer verlegerischer, editorischer und buchgestalterischer Entscheidungen auf makro- und mikrotypografischer Ebene veranschaulicht, von der Umschlaggestaltung über die Schriftart bis zur Textauszeichnung.

Offen ist die Frage nach der Identität des Textes in einem immer wieder neuen Prozess der Werkwerdung, einer immer wieder neuen Medialität und Materialität, Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Sie lässt sich am ehesten mit einem Bild beantworten. Der Titel des Beitrags, »Mixing Oil and Water – Paratext und Text«, geht zurück auf eine Formulierung der US-amerikanischen Schriftstellerin Lucy Lippard, die mit der Metapher die vertrackte Mischung von Bild und Text in Max Ernsts Collagenromanen charakterisiert.[53] Stoffe gehen zusammen, ohne sich unlösbar zu verbinden; der Paratext lässt sich erneuern, ohne den Text anzugreifen.

Letztlich geht es um die Kontinuität der Überlieferung. In der Publikationsform des Buchs ist sie, wie Ursula Rautenberg aus buchwissenschaftlicher Sicht betont, »von einer mehrfachen Speicherung in vielen Exemplaren abhängig«, aber auch, und das ist hier der entscheidende Punkt, »von Umschreibungen in neu auftretenden Buchformen mit anderen Materialqualitäten.«[54] So bleibt die Schwelle nach außen, zum Diskurs der Welt über den Text, gangbar, auch in anderen Medien nach dem Buch.

53 Lucy Lippard: »Max Ernst. Passed and Pressing Tensions«. In: *The Hudson Review* 23.4 (Winter 1970/71), S. 701–709, hier S. 703.

54 Ursula Rautenberg: »Was ist ein Buch? Ansätze zu einer Theorie der Buchkommunikation«. In: Dies. u. Dirk Wetzel: *Buch.* Tübingen: Niemeyer, 2001, S. 5.

Vanessa Briese

Handliche Musik

Zur Ästhetik der Sonderformatreihe *KiWi Musikbibliothek*

1

Nicht erst seit sich Ende der 2000er Jahre abzeichnete, dass eine zunehmend relevante Anzahl an Lesenden E-Books auf *portable devices* konsumiert, bringen einige der größeren Publikumsverlage besonders ›handliche‹ Buchreihen auf den Markt.[1] Erfolgreichstes Beispiel dieser Re-Innovation der letzten Jahrzehnte ist die 2006 eingeführte Fischer Taschenbibliothek, die »in jede Ta-

1 Ab 2006 gab es auf dem Weltmarkt erste bezahlbare E-Book-Reader (u.a. von Sony), Ende 2007 wurde in den USA der erste Amazon *kindle* veröffentlicht, zwei Jahre später folgte die internationale Version. Vgl. Frank Patalong: »Sony eröffnet den deutschen E-Book-Markt«. Auf: *Spiegel Online*, dort datiert am 3.2.2009, www.spiegel.de/netzwelt/tech/jetzt-geht-s-los-sony-eroeffnet-den-deutschen-e-book-markt-a-604930.html; mak: »Amazon macht das Kindle kleiner«. Auf: *Spiegel Online*, dort datiert am 9.2.2009, www.spiegel.de/netzwelt/spielzeug/e-book-lesegeraet-amazon-macht-das-kindle-kleiner-a-606381.html, jeweils zul. abgeruf. am 22.2.2022; Christina Müller, Stefan Spiegel u. Franka Ullrich: »E-Books in Deutschland. Der Beginn einer neuen Gutenberg-Ära?«, *pwc*-Studie, Düsseldorf 2010. Vgl. exemplarisch Andreas Wilkens: »Umfrage: 2 Millionen Deutsche wollen 2009 E-Books kaufen«. Auf: *Heise Online*, dort datiert am 9.3.2009, www.heise.de/newsticker/meldung/Umfrage-2-Millionen-Deutsche-wollen-2009-E-Books-kaufen-205034, zul. abgeruf. am 22.2.2022; Marktanalyse von Müller (Anmerkung 2): Auch wenn sich die Annahme einer stetig steigenden Anzahl von E-Book-Lesenden nicht in dem Maße eingelöst hat, wie Ende der 2000er erwartet, wurden diese Zahlen in Verlagen ernstgenommen und einkalkuliert.

sche!«[2] passt. Mittlerweile wird dieses Format von anderen Verlagshäusern vielfach nachgeahmt.

Einen Schritt weiter geht die jüngste Reihe des Verlags Kiepenheuer&Witsch, der 2019 das Erscheinen der *KiWi Musikbibliothek* verkündete.[3] Die kleinformatigen Bände in popkultureller Gestaltung unterbreiten Lesenden, die Lektüre in allen Lebenslagen ›für die Tasche‹ – also für unterwegs – gebrauchen können, ein besonderes Angebot: Die Reihe soll zwei Affinitäten oder gar »Leidenschaften«[4] des Verlags und der potenziellen Käuferschaft – (Pop-)Literatur *und* (Pop-)Musik – vereinen. Bekannte Gegenwartsautor·innen sowie -musiker·innen berichten über ihre Begeisterung für (mitunter sehr populäre) Musikgruppen auf ca. hundert Seiten zwischen zwei knallbunten Buchdeckeln aus Pappe.

Mit der Reihe soll eine Marktlücke gefüllt werden; Verlag und Autor·innen hoffen auf Synergieeffekte: Musikfans kaufen sich Bücher und Buchliebhaber·innen setzen sich mit Musik auseinander, die sie sich nach der Lektüre vielleicht sogar zulegen. Im besten Fall sammeln Leser·innen die *MuBi*-Bände ihrer Lieblingsautor·innen und -musiker·innen wie Schallplatten. Im Folgenden werden jedoch nicht vorrangig Rezeptionsaspekte thematisiert, sondern es soll das produktionsästhetische Vorgehen bei der Etablierung der noch recht jungen Reihe im Fokus stehen. Es geht mir folglich um eine praxeologische Perspektive: Um Verlagspraktiken beobachten zu können, bietet sich die Konstitution eines neuen Formats an, bei der die Beteiligten ihren zu großen Teilen noch nicht routinisierten Arbeitsprozessen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit widmen und diese daher reflexionsfähig werden.

Um diese Perspektiven darzulegen, wurden Interviews mit den verantwortlichen Mitarbeitenden der verschiedenen Abteilungen des Verlags ge-

2 Werbeslogan auf der Verlagswebseite der S. Fischer Verlage, mit drei exemplarischen Abbildungen von Büchern, die in eine Tasche gesteckt werden: »Die Taschenbibliothek im praktischen Geschenkbuchformat – mit ihrem reisefreundlichen Fomat [sic], einem geringen Gewicht und dem festen Einband eignet sich die Taschenbibliothek nicht nur für die Handtasche, den Koffer oder die Aktentasche, sondern auch perfekt als Geschenk. [H]ier wird jeder fündig, der ein handliches Format für unterwegs sucht.« Auf: https://www.fischerverlage.de/verlag/taschenbibliothek, zul. abgeruf. am 22.2.2022.

3 Alle Bände im Überblick auf der KiWi-Verlagswebseite: https://www.kiwi-verlag.de/buch/reihe/kiwi-musikbibliothek, zul. abgeruf. am 22.2.2022. Der Verlag hat dort auch passende Playlists je Reihentitel versammelt. Im Folgenden werden der Verlag mit KiWi und die Reihe mit *MuBi* abgekürzt (so auch die verlagsinternen Abkürzungen).

4 Zitat KiWi-Verlegerin Kerstin Gleba, aus einem Interview mit der Verfasserin.

führt und deren Einschätzung und implizites Wissen über Buchreihengestaltung herausgearbeitet.[5]

So wird der Weg der als ›Grenzobjekt‹ (Susan Leigh Star) verstandenen Reihe von ihrer ersten Idee bis zur Etablierung auf dem Markt verfolgt, wobei die Aussagen der Interviewten im Hinblick auf ihre Reflexion der eigenen Verlagspraxis ausgewertet werden. Die Gespräche waren von folgenden Fragen angeleitet: Wie wurde die Idee im Verlag in Umlauf gebracht und mit welchen Argumenten – neben denen der Vermarktung – gepitcht? Inwieweit knüpfen sich abteilungsspezifische Annahmen und Anforderungen der Verlagsmitarbeitenden an die *MuBi* und wie werden sie ästhetisch und materiell eingelöst? Welche Vorstellungen von Lesenden in welcher Kaufsituation werden dabei transportiert? Inwieweit werden Konkurrenzprodukte identifiziert und wie unterschiedlich bewerten sie – abgesehen von ökonomischen Zielvorgaben – den bisherigen Erfolg der Reihe?

Ferner werden zur analytischen Rekonstruktion der Vorgänge innerhalb des Verlags die reihenbegleitenden Paratexte herangezogen, sei es die Verlagswebseite, die Programmvorschauen, unterschiedliche Begleitprodukte oder ergänzende Medienformate wie der *MuBi*-Podcast.

Mit diesen Zugängen zur Praxis wird exemplarisch beobachtet, wie eine neue Reihe im Verlag und für den Literaturbetrieb unter ästhetischen Aspekten etabliert und aufgrund von akkumulierten Erfahrungswerten angepasst und aktualisiert wird.

2

Die Idee zur *MuBi*-Reihe hat ein Vorbild: Im Herbst 2018 traf Mona Lang, KiWi-Lektorin v.a. für ausländische (und deutschsprachige) Belletristik, bei einem Branchentreffen in Vorbereitung auf das Frankfurter Buchmesse-Gastland Kanada in München eine kanadische Verlegerin, die zögerlich das Geschäftsmodell ihres kleinen Verlags erklärte. Sie habe ein Auskommen

5 Die Interviews wurden im Dezember 2021 und Januar 2022 telefonisch oder virtuell geführt mit den an der Projektgruppe Beteiligten: Mona Lang (Lektorat), Julia Krumhauer (Coverdesign), Claudia Rauchfuß (Herstellung), Thomas Diefenbach (Vertrieb), Ines Wallraff (Presse), Philipp Achilles (Onlinemarketing); zusätzlich mit Jennifer Ortner (Werbung), Kerstin Gleba (Verlegerin), und Lena Kleiner (externe Grafikerin).

vor allem mit einer von ihr erdachten Reihe, in der (Musik-)Journalist·innen über zeitgenössische kanadische Indie-Bands schreiben, die jene Bücher u.a. als Merchandise auf ihren Konzerten verkaufen.[6] Mona Lang zeigte sich begeistert und witterte die Chance, diese Idee bei KiWi in abgeänderter Form zu realisieren. Man sei schon länger auf der Suche nach einem Format gewesen, um neue Synergien zu entwickeln und im ersten Amtsjahr der neuen Verlegerin Kerstin Gleba etwas »Frisches« auf den Buchmarkt zu bringen.

Gleba ließ sich sofort überzeugen und gemeinsam eruierten sie, in welcher Form die Musikreihe zum Verlag passen könnte:

> Es gab früher, also wirklich so in den 80ern, 90ern bei Kiepenheuer&Witsch Reihen und wir hatten Lust darauf, so ganz kreativ und frisch an eine Sache ranzugehen und wir hatten auch das Bedürfnis, mit Künstler·innen zu arbeiten, die nicht per se Autor·innen oder Schriftsteller·innen sind.

Die Verbindung von Literatur und Musik »war immer so in der DNA des Verlags«, infolgedessen Mona Lang es als »totale KiWi-Idee« identifiziert, dass bekannte Persönlichkeiten – nicht vorrangig Journalist·innen – über Musik schreiben:

> KiWi [hat] schon immer viele Bücher zum Thema Popmusik oder Musik generell verlegt […] und alle im Verlag [sind], inklusive der Verlegerin [Kerstin Gleba] und des Alt-Verlegers [Helge Malchow], wirklich *musikverrückt*. […] Diese beiden Künste haben ja was miteinander zu tun: […] dass Autoren oft rhythmisch und musikalisch schreiben, beim Schreiben Musik hören oder Ideen aus Musik ziehen oder Motti haben von ihren Lieblingssongs. Also das geht schon Hand in Hand: Musik und Literatur, finde ich. Und das war auch das Spannende.[7]

KiWi hat sich in den 1990ern auf popkulturelle Literatur spezialisiert und Gleba, damals gerade neu als Lektorin bei KiWi, hatte Benjamin von Stuckrad-Barre als Autor etabliert und mit ihm *Solo-Album* entwickelt – eines *der* we-

6 Die Reihe des kanadischen Verlags Invisible Publishing heißt »Bibliophonic«: https://invisiblepublishing.com/product-category/bibliophonic, zul. abgeruf. am 22.2.2022.

7 Alle Zitate des Abschnitts aus dem Interview mit Mona Lang [besondere Betonung im Original als kursiv hervorgehoben].

sentlichen Erfolgsbücher der deutschen Popliteratur.[8] Stellte das popkulturelle Schreiben über Musik für KiWi insofern kein neues Genre dar, witterte der Verlag doch eine Marktlücke: Autor·innen und auch Künstler·innen, die bisher noch nicht als Schreibende in Erscheinung getreten waren, äußern sich in dieser Reihe mit »ganz persönlichen Texten« zu ihrer Lieblingsmusik. Der autorsubjektzentrierte Zugang zur Musik wurde von Beginn an verfolgt. Mona Lang hat sich die Bücher als originelle »kurze essayhafte Texte« vorgestellt, in denen die Autor·innen »darüber schreiben, was ihnen diese Band bedeutet oder wie sie sie begleitet hat oder ob's einen bestimmten Moment im Leben gibt, wo diese Musik wichtig war«. Damit konnten einerseits die Hausautor·innen bedient als auch andere Künstler·innen und popkulturell interessierte Persönlichkeiten animiert werden, einen Text im Rahmen der *MuBi* zu publizieren.

Um die Idee zur Reihe intern in Umlauf zu bringen, wurden alle Verlagsmitarbeiter·innen gebeten, in eine digitale Tabelle einzutragen, welche Musiker·innen und Künstler·innen sie sich in einer Musikreihe vorstellen können und welche·r Prominente sich schon einmal öffentlich über Lieblingsmusik geäußert hat. Unter einigen Kolleg·innen wurde das Thema zum Flurgespräch und auch außerhalb der Arbeitszeit besprochen.

Noch im Herbst 2018 bildete sich eine Arbeitsgruppe, um weitere Vorschläge zu bündeln. Für deren Zusammensetzung legte nicht zuletzt die Verlegerin fest, explizit keine Abteilungsleiter·innen direkt zu beteiligen, um die neue Idee auch ›neuartig‹ zirkulieren zu lassen. Stattdessen sollte jede Abteilungsleitung eine Person aus ihrem Team bestimmen. Nicht überraschend traf auf diese Weise eine musikaffine, im Geschmack recht homogene, weil popkulturell interessierte Gruppe zusammen.[9] Eine Buchreihe hatte keine·r von ihnen je vorher bei KiWi etabliert. Es galt nicht nur, die Reihe mit einem Titel zu versehen, sondern sie umfassend auszugestalten. Zu Beginn war der Verlag durchaus bereit, in den Aufbau der Reihe zu investieren und der Gruppe

8 Interview mit Kerstin Gleba. Parallel widmete sich KiWi in den 1990ern ebenso der populären Musik und zählte Bücher von und über u.a. die Fantastischen Vier, Patti Smith, Paul McCartney sowie das DJ-Handbuch *From Skratch* von Ralf Niemczyk und Torsten Schmidt zum Repertoire.

9 Ines Wallraff, (zur Zeit der Arbeitsgruppe noch nicht) Sachbuchleiterin der Presseabteilung, fasst es selbstkritisch so zusammen: »Vielleicht waren wir uns geschmacksmäßig auch zu ähnlich. […] Wir alle könnten uns auf den gleichen Konzerten begegnen.«

mit Mona Lang als Projektleiterin wurde ein festes Budget zugewiesen, aus dem sie alle Schritte kalkulieren sollten.[10]

Als erste Herausforderung wurde die Notwendigkeit identifiziert, in erster Linie die Verlagsvertreter·innen und den Buchhandel von dem Projekt zu überzeugen. Aus diesem Grund sollte die epitextuelle Gestaltung der Reihe ausreichende Aufmerksamkeit erzielen – entsprechend hoch wurde das Werbebudget in der Kalkulation angesetzt.

Dass ein solches Reihenformat mit hohen ökonomischen Anforderungen konfrontiert sein würde, dessen waren sich die Projektbeteiligten bewusst. Folglich verfügen sie über jenes implizite Wissen um Reihenformate und -gestaltung, wie es Carlos Spoerhase unter Rekurs auf das Taschenbuchformat und unter Anlehnung an Reinhard Klimmt und Patrick Rössler expliziert hat:

> Es wird in einem *Taschenformat* hergestellt. Es ist ein Massenbuch mit großer Auflagenhöhe. Es ist ein *Serienbuch*, dessen *Reihenförmigkeit meist die Nummerierung, eine rekurrierende Erscheinungsweise und den Einheitspreis der Bände* mit sich bringt. Es ist ein *preiswertes Buch*, wobei der niedrige Preis mit *materiellen Qualitätseinbußen* einhergeht. Es ist also ein *Verbrauchsbuch*, das aufgrund von billigem Papier und einfacher Klebebindung schlecht haltbar ist. Und schließlich ist es ein *visuell auffälliges Buch*, weil die meist *plakative Gestaltung des Einbands das Buchobjekt selbst zu einem Werbeinstrument* werden lässt.[11]

Hohe Absätze soll die *MuBi*-Reihe mithin vor allem über die bereits thematisierte Kombination aus bekannten Schreibenden und populären Bands, wie auch durch ihr kleines Format ›für die Tasche‹ und die ›Lektüre für zwischendurch‹ erzielen. Die typografische Gestaltung des Covers etabliert die Reihe als Marke durch eine Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten der auffälligen Farben, die sich besonders für Werbung und Werbematerialien eignen. Festgelegt

10 Das der Gruppe zugeteilte Budget schien laut Aussagen weder sehr groß noch besonders klein.

11 Carlos Spoerhase: »Rauchen oder Lesen? Zur Erforschung der Geschichte des Taschenbuchs«. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 72 (2017), S. 239–243, hier S. 242. Zusammengestellt nach Reinhard Klimmt, Patrick Rössler (Hg.): *Reihenweise. Die Taschenbücher der 1950er Jahre und ihre Gestalter*. 2 Bde., Saarbrücken: Reinhard Klimmt, 2016. [Herv. V. B.] Insgesamt gibt es für den Überblick über Buchreihen abseits von Taschenbuch und zu Reihen*gestaltung* eher wenig Forschung, exemplarisch Claudia Michalski: »Die *edition suhrkamp*. Reihe und Regenbogen«. In: *IASL* 43.1 (2018), S. 181–197.

wurde ein konstanter Preis von zehn Euro[12] für ca. 80–100 Buchseiten, in der Ausstattung aber – und hier unterscheidet sich die Reihe von der für Taschenbuchformate üblichen Vorgabe – hat die Buchreihe erstaunlich wenig an Qualität einbüßen müssen. In die Kalkulation passte letztlich ein Pappband-Hardcover und bildet ergo den Kompromiss zwischen der Wunschvorstellung eines hochwertigen Foliobands und einer simplen Klappenbroschur. Als besonders erweist sich die kleine Reihe auch in der Innenausstattung: Mit durchgängiger Zweifarbigkeit und dem Erscheinen der Sonderfarbe[13] an jedem Buchseiteninnenrand ist sie relativ aufwendig gestaltet. Mit dieser Designentscheidung distanziert sich die Reihe vom reinen Gebrauch als »Verbrauchsbuch«.

Für den Verlag gibt es neben den kurzfristigen ökonomischen Erwartungen weitere Gründe, sich des Projekts in dieser Weise anzunehmen: Es soll neue Leserschaften erreichen, indem neue Autor·innen mit diesem breiten Thema gewonnen und musikaffine Milieus für den Buchmarkt erschlossen werden. Der Verlag pflegt und motiviert damit nicht nur seine Hausautor·innen, sondern kann weitere Künstler·innen anwerben, die vielleicht keine eigenständige Buchidee haben, aber so bekannt sind, dass ein gewisser Prozentsatz an Fans auch Texte von ihnen kaufen würde. Darauf setzen Verlage, wenn sie (gesichts-)bekannte Persönlichkeiten für ein Buchprojekt verpflichten: Im Schnitt, so die Kalkulation, kauften etwa zehn Prozent der Fans auch das Buch der prominenten Person. Dass dabei, wie die Arbeitsgruppe hoffte, im Abverkauf Synergien entstehen zwischen der dargestellten Musikberühmtheit und der Persönlichkeit, die nun als Autor·in fungiert, darf vermutet, jedoch auch bezweifelt werden – aber dazu an späterer Stelle.

Die Titelfindung der Reihe dauerte am längsten[14] und auch die finale Entscheidung für *Musikbibliothek* kam erst nach einigen Diskussionsrunden zustande, weil der Name zwar auf den ersten Blick »altbacken« anmutet, aber sein »klassisches« Element[15] letztlich überzeugte, taugt er doch dazu, Bilder

12 Die konsequente Bepreisung war schon beim Start nicht ganz gelungen und musste seither mehrmals aufgegeben werden, weil die Seitenanzahl wesentlich überschritten wurde. Allerdings gibt das kleine Format eine natürliche Grenze für die Buchbindung vor.

13 Davon ist in den Interviews die Rede. Vermutlich ist aber keine Sonderfarbe, sondern lediglich die Auszeichnungsfarbe gemeint.

14 Der »Legende« nach (so Mona Lang) kam der Social-Media-Redakteur Philipp Achilles nachts in einer Bar irgendwann auf sie zu und schlug den Titel *Musikbibliothek* vor. Lang war sofort begeistert und trug es am nächsten Arbeitstag in die Gruppe.

15 So gibt es beispielhaft im Interview Diefenbach im Rückblick an: »Hat etwas sehr Altbackenes, aber durch die Altbackenheit wieder was Frisches, was Ironisches. Auf der

von vollen Platten- und Buchregalen zu evozieren. Auch die großen Musikstreamingdienste arbeiten mit dem Begriff der Bibliothek, die in digitaler Form die physische substituiert.[16] Der Titel setzt also bereits voraus, dass die Käuferschaft zum Sammeln der Bände angeregt werden soll. Um zu vermeiden, dass der Titel zu Missverständnissen führt, wurde der von der Verlegerin und Lang erdachte Slogan »radikal subjektive Liebeserklärungen an die Musik« eingeführt und auf fast jedem Werbemittel genannt.

Mit dem finalen Titel konnte die Gestaltungsfrage beginnen: Die Reihe sollte eine möglichst breite Käuferschaft erreichen – einerseits Fans der Bands und Interpret·innen als auch die Kenner·innen der Autor·innen und schreibenden Künstler·innen. Inwieweit Überschneidungen zwischen den verschiedenen angesprochenen Zielgruppen gegeben sein müssten, wurde zu Beginn in der Arbeitsgruppe nicht diskutiert.

Um den besonderen Status der *MuBi* zu untermauern – ein Teil des Neuanfangs im ersten Jahr der neuen Verlegerin –, erfordert auch das Konzept der Covergestaltung besondere Aufmerksamkeit und ein entsprechendes Budget. Die Vorbereitung eines Cover-Pitchs für die Reihe zur Vorlage bei externen Grafikbüros, die in Zusammenarbeit der Arbeitsgruppe mit der eigenen Coverdesignabteilung[17] entstand, entsprach nicht dem üblichen Vorgehen des Verlags. Das Münchner Favoritbuero, mit dem KiWi bisher kaum gearbeitet hatte, erhielt am Ende den Zuschlag für den Auftrag. Deren »frische« Gestaltung war Julia Krumhauer aus der Designabteilung aufgefallen und sie hat diese mit Bedacht gewählt. Die Grafikerinnen aus München legten vier Entwürfe vor, die alle in verschiedene Richtungen gingen. Was das Cover mit dem typografischen Cross-over von Autor·innen- und Künstler·innenname für sie bedeutete, beschreibt die Grafikerin Lena Kleiner vom Favoritbuero wie folgt:

anderen Seite auch was Klassisches.« Es habe noch einen anderen favorisierten Titel gegeben. Lang hingegen überzeugte v.a. das »Understatement« des Titels und dass er keinen Anglizismus enthält, erinnert sich aber im Gegensatz zu einigen anderen im Gespräch, dass der Titel *Musikbibliothek* sofort »*alle* begeistert« habe.

16 Diese Parallele wurde dem Titelfinder Achilles erst später klar, erschien ihm dann aber sofort schlüssig: »Früher war es das Plattenregal, jetzt hat man die digitale Bibliothek.«

17 Es gibt seit Januar 2022 offiziell eine Cover-/Designabteilung mit zwei Mitarbeitenden, darunter Julia Krumhauer, die vorher in der Werbeabteilung schon für die Cover zuständig war. Das Vorgehen war insofern unüblich, als dass normalerweise kein Cover-Pitch an mehrere Grafikbüros geschickt wird, um das beste Design zu ermitteln, sondern meist nur ein Büro konkret angefragt wird.

> Da es eine Liebeserklärung von einem oft bekannten Autor und einem bekannten Protagonisten – also der jeweiligen Band – ist, war die Idee, beide gleich präsent zu machen. Dieses Ineinanderverschlungene kam daher, dass ich mir dachte: ›Wie wäre das, wenn ich jetzt über meine Lieblingsband schreiben müsste?‹ Das steckt ja so in einem drin und kommt so aus einem raus, dass die Idee einfach war, diese zwei Namen ineinander zu verweben und so das Persönliche zum Ausdruck zu bringen.[18]

Gestalterisch hat man sich für ein popkulturelles Design entschieden, ein buntes, aber nicht farbverlaufendes Potpourri an knalligen und manchmal etwas gedeckteren Farben, die aber ein kontinuierliches Erscheinen der Reihe ermöglichen. Mit der typografischen Lösung konnte zudem ein weiterer Kostenpunkt vermieden werden: Der Erwerb von Fotos für ein Cover kann je nach Auflagenhöhe recht teuer werden. Die knallbunte Ästhetik soll die Vielfalt der Reihe widerspiegeln, den Kund·innen die Möglichkeit zum Sammeln geben und auch der rein ästhetischen Freude am Produkt im Regal dienen. Da im Musikbereich der Verkauf von Platten und CDs zugunsten digitaler Bibliotheken rückläufig ist und sich eine in der Summe immer kleiner werdende Käuferschicht Platten oder Bücher wirklich ins Regal stellt und sammelt, ist die gestalterische Entscheidung für ein poppiges Äußeres nur bedingt nachvollziehbar im Hinblick auf die angestrebte breite Zielgruppe.[19] In den Sozialen Medien geht laut Philipp Achilles, KiWi-Onlinemarketingredakteur, das auffällige farbliche Konzept auf, insgesamt jedoch sind sich die Beteiligten einig, dass mit der Gestaltung Bob-Dylan-Fans vermutlich nicht im gleichen Maße wie Lady-Gaga-Hörer·innen erreicht werden können.

Die Reihe muss wie jedes Buch verschiedenen Ansprüchen aus Käufersicht genügen, dabei muss der Handel als Absatzmarkt anders angesprochen werden als die Endkund·innen. Im Vordergrund stand bei der äußeren Gestaltung demnach auch die vertriebliche Perspektive, schließlich ist bei der

18 Interviewfragen zum Cover beantwortete die Grafikerin Lena Kleiner mittels Audionachricht an die Verfasserin.

19 Ronja Gude: »Corona-Jahr: 50 Prozent mehr Schallplatten verkauft als im Vorjahr«. Auf: *Hifi.de*, dort datiert am 19.8.2021, https://hifi.de/news/umsaetze-schallplatten-gestiegen-69122, zul. abgeruf. am 28.2.2022. Zu sehen ist eine Diagrammübersicht über digitale (78,6%) und physische (21,4%) Umsatzanteile am deutschen Markt im ersten Halbjahr 2021. Demnach stiegen zwar die Plattenverkäufe während der Pandemie, CD-Verkäufe jedoch sanken weiter und insgesamt stieg der Marktanteil der Streamingdienste auf mehr als 70%. Daten vom Bundesverband Musikindustrie e.V. sowie GfK Entertainment.

Etablierung entscheidend, den Handel vom Format und Design der Reihe nachhaltig so zu begeistern, dass er diese an den passenden Stellen im Laden platziert. Dafür spielt nicht zuletzt die Buchgröße eine Rolle sowie die Warengruppe, nach der Bücher im Geschäft einsortiert werden. Thomas Diefenbach aus dem Vertrieb, zuständig für den Sortimentsbuchhandel, Bahnhöfe und Flughäfen, dazu: »Es muss sofort erkennbar sein, was es ist. […] Allein das war schon eine große Herausforderung, weil jedes Buch der Reihe anders ist.« Inhaltlich wollten sie »eigentlich gar keine Klammer haben. Jeder kann das machen, was er will. Erst wenn man das in ein vertriebliches Korsett bringen muss, ist das relativ schwierig.«[20]

Entscheidend für die Adressierung des Handels wie der Endkund·innen ist die Werbeabteilung. In den ersten zwei, drei Programmen, so Werbe-Teamleiterin Jennifer Ortner, waren alle Werbemittel auf den Handel ausgerichtet: Sie erstellten Folder[21], Plakate, Pappaufsteller, Postkarten, Jutebeutel, schickten großzügig Pakete mit allen vier ersten Exemplaren der Reihe, im dritten Programm (anlässlich von zehn veröffentlichten Titeln der Reihe) sogar einen Aufsteller fürs Regal in Schallplattenform. So empfiehlt der Verlag dem Handel konkret, wie die Reihe im Geschäft bestmöglich zu platzieren ist. Dabei die Buchgröße zu bedenken, beschreibt Diefenbach als »ganz profan«: »Wenn sie zu groß gewesen wären, weiß der Buchhändler nicht, wohin damit […]. Bevor wir da noch eigene Möbel mit verschicken, was auch natürlich mal überlegt wurde (lacht), aber was viel zu teuer gewesen wäre.« Mona Lang schildert die Überlegung der Arbeitsgruppe zum Thema Format im Vergleich zur Fischer Taschenbibliothek:[22] »Die Fischers haben ein Möbel für den Buchhandel gebaut, d.h. wirklich so einen Ständer, den man drehen kann, und wir wollten unbedingt, dass unsere Bücher da reinpassen. Weil wir wissen, dass viele Buchhändler diesen Ständer haben.« Das Format habe am Ende zufällig gepasst, da sie sich vor dem Ausmessen schon auf ein Format verständigt

20 Als Warengruppe hat er letztlich belletristische Essays gewählt: Warengruppe 1-118, wobei die 1 für »Belletristik« steht und die 118 für »Essays, Feuilleton, Literaturkritik, Interviews«. Zu finden unter »Warengruppen-Systematik neu (WGSneu) – Version 2.0«, dem einheitlichen Branchenstandard des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, auf: https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/wirtschaftszahlen/warengruppen/, zul. abgeruf. am 22.2.2022.

21 Eine neben der Vorschau gesondert produzierte schmale Broschüre.

22 Siehe Anmerkung 3. Für dieses Format wurden spezielle Verkaufsmöbel für den Handel produziert, die sehr gut angenommen wurden.

hätten, dessen letztlich arbiträre Herleitung Claudia Rauchfuß, bei KiWi in der Herstellung tätig, schildert:

> In diese Projektgruppe wurden dann auch verschiedene Beispieltitel von anderen Verlagen mitgebracht [für den Formatvergleich] und es war ursprünglich so eine kleine Klappenbroschur, die dann auf dem Tisch lag. Die haben wir dann ausgemessen und haben geguckt auf der Druckmaschine mit der Bogennutzung – weil die Bögen sind ja 1 Meter mal 70 Zentimeter –, dass man das so schneiden kann, dass das optimale Format rauskommt und das war dann das, was es am Ende geworden ist: 11x16.

Dass der Verlag viel Hingabe und Energie in das Konzept der Reihe gesteckt hat, kommt im Besonderen in der Innenausstattung zum Ausdruck, für die v.a. die Herstellerin Rauchfuß verantwortlich zeichnet. Seit Jahren schon wollte sie einen Farbverlauf auf den Buchinnenseiten abbilden, aber entweder Lektor·in oder Autor·in lehnten die Gestaltung ab; in der Arbeitsgruppe jedoch stieß ihr Vorschlag auf Resonanz. Davor hatte sich die Gruppe auf Zweifarbigkeit im Buchinnenteil geeinigt, die auf dem Buchmarkt wegen der höheren Kosten sparsam eingesetzt wird. Ergänzend sollte sich die Schriftfarbe vom Cover[23] neben der schwarzen Textschrift wiederfinden und aus dem Buch heraus »scheinen«. Rauchfuß erklärt den Effekt wie folgt:

> Das ist zwar ein Hardcover, aber hat ein integriertes Vorsatz. Bei gewöhnlichen Hardcovern klebt man vorn noch mal ein Papier ein, was an die Pappe und an den Buchblock geklebt wird, und dieses Papier hält dann den Buchblock und den Einband zusammen. Bei dem integrierten Vorsatz, was wir gewählt haben, […] klebt man die erste Seite des Buchblocks an den Einband. Und da wollte ich gerne, dass die Farbe weiterläuft ins Buch. […] Auch weil das von außen sehr poppig ist. Also das sind alles knallige Farben, die wir verwenden, und dann sollte auch von innen her etwas knallen. […] Weil das so ein emotionales Thema ist, dachte ich an den Herzschlag, an dieses Pulsieren der Emotionen, und […] fand das [für diese Reihe] sehr passend und super, dass es so gut angekommen ist.

23 Auf dem Cover steht der Autor·innenname stets in weißer Schrift und der Musiker·innenname in der zweiten Farbe, die sich im Innenteil wiederholt.



Abb. 1: Beispielseiten für den Farbverlauf.[24]

Sogar im E-Book hatte sie versucht, den Farbverlauf unterzubringen, jedoch sind nicht alle E-Book-Geräte darauf ausgelegt. Zumindest sind die Farbe und die schräggestellten Überschriften im epub-Format integriert und können je nach Lesegerät angezeigt werden.[25] Ein Sammelcharakter kann aber natürlich mit dem E-Book nicht erzeugt werden, unabhängig davon, wie detailgetreu die haptische Gestaltung im E-Book-Format übersetzt wird.

Die Buchreihengestaltung bedeutete auch für die Presseabteilung, auf zwei Ebenen zu verfahren und im Adressatenkreis sowohl die Einzeltitel zu berücksichtigen als auch die Reihe insgesamt anzupreisen. Für die Onlinevermark-

24 Helene Hegemann: *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christoph Schlingensief, Anarchie und Tradition.* Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2021.

25 Zumal einige Autor·innen selbst Sonderwünsche in der Gestaltung des Innenteils hatten, die Claudia Rauchfuß umzusetzen versuchte: von Symbolen als Zwischenüberschriften bis hin zu versteckten Lieblingszahlen.

tung wurde das meiste Budget verwendet, das auch zielgenau auf Social Media eingesetzt werden konnte. Trotz des hohen Aufwands bespricht das Feuilleton jedoch die Titel vornehmlich einzeln auf inhaltlicher Ebene und lässt die originelle Ausstattung gänzlich unerwähnt, nur einige Buchbloggende äußerten sich zu Beginn der Reihe rühmlich über die Gestaltungsdetails.[26]

3

In der Gestaltung der Epitexte lässt sich die strategische Ausrichtung auf den Buchhandel, wie bereits erwähnt, deutlich erkennen. Als klassischer Epitext gilt die Verlagsvorschau, die auch für Medienvertreter·innen bedeutsam ist, da dort, neben der bloßen Präsentation der Buchtitel, erkennbar ist, für welche Titel der Verlag im Besonderen wirbt und wie das Marketingbudget verteilt wird. Für das erste Programm im Herbst 2019 mit Schwerpunkt auf dem Buchhandel wurde die Vorschau entsprechend gestaltet: Auf zwei Doppelseiten in knallorange und blau, den Basisfarben der Reihe, präsentiert sich das neue Format. Auf der ersten orangefarbenen Doppelseite stehen nur der Reihentitel sowie ein Zitat der Verlegerin: »Die Liebe zur Musik und die Liebe zum Wort aufs Schönste vereint: literarische, höchstpersönliche Liebeserklärungen von Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstlern an ihre Lieblingsmusik«. Auf der zweiten, blauen Doppelseite sind die vier ersten Titel mit Cover aneinandergereiht; auch hier richten sich die Informationen v.a. an den Buchhandel: Ein günstiger Einkaufspreis sowie die besonderen Eigenschaften des Formats – handlich klein, gebunden – und die zweifarbige Innengestaltung werden herausgestellt. Darüber hinaus wird auf den extra gelieferten Folder mit mehr Informationen verwiesen.

Außerdem wurden Pappaufsteller produziert, mit denen man die Reihe in der Buchhandlung in besonderem Licht präsentieren konnte, überdies waren beidseitig vierfarbig bedruckte A1-Plakate und Postkarten bestellbar.[27] In

26 Rauchfuß versuchte nicht allzu enttäuscht zu wirken, indem sie darauf hinweist, dass Gestaltung im Allgemeinen nur dann auffällt, wenn sie nicht gelungen ist, und deswegen ein Schweigen darüber ein gutes Zeichen sei.

27 Die Plakate zählten auf einer Seite in blau wie bei einer Konzertreihe alle bisherigen Bände auf, die andere Seite zeigte das orange-blau-weiße Logo der Reihe und die Postkarten waren mit Sprüchen bedruckt, die sich in ihrer Wortwahl an den Handel richten:

der Vorschau zum zweiten Programm wurden die Buchhandelspreisträger·innen eines vorangegangenen Gewinnspiels (Preis: ein Plattenspieler) erwähnt und es wurden, wie zu Beginn, die alten und neuen Bände auf je einer Doppelseite gesammelt und dabei ohne Autor·innenfotos präsentiert. Ein Jahr nach Beginn der *MuBi* waren zehn Bände auf dem Markt; in der Herbstvorschau 2020 wurde nun eine weitere Marketingidee unterbreitet: Ein Aufsteller für die Buchhandlung in Form einer faltbaren Schallplatte als »vielfältiges Werbemittel für Ihre Buchhandlung« mit abgebildeten Dekorationsvorschlägen sowie weiteren Kaufargumenten über eine »große Social-Media-Kampagne, inklusive Podcast / zahlreiche Veranstaltungen in Planung«, zusätzlich zu einem lobenden Zitat aus der Zeitung *Die Welt*. Nach der Rückmeldung aus dem Handel, dass die Verpackung im Hinblick auf den Inhalt irreführend sei, reagierte man in der Vorschau entsprechend. Die reihenzentrierte Präsentation weicht – mit Reduktion auf zwei Titel pro Programm statt drei oder vier – einem Fokus auf die Einzeltitel, indem nunmehr jedes Buch eine eigene Doppelseite erhält und auf einer davon ganzseitig die oder der Autor·in zu sehen ist. Dies veranschaulicht dem Buchhandel und den Medienvertreter·innen, dass es in den Texten der Reihe mehr um die schreibende, denn um die porträtierte Persönlichkeit geht.[28]

Die Einzeltitelbewerbung startete im Frühjahr 2021 (viertes Programm der Reihe) mit Wolfgang Niedecken über Bob Dylan und Melanie Raabe über Lady Gaga.[29] Um trotz der Neuausrichtung auf die Einzeltitel die Verknüpfung mit der Reihe weiterhin zu gewährleisten, hat sich die Vorschauverantwortliche aus der Werbeabteilung, Jennifer Ortner, gemeinsam mit der Grafikerin eine »optische Klammer« überlegt, mit der alle bereits erschienenen Titel beworben werden können, ohne den Blick auf die Einzeltitel zu stören. Wie die verzierende Bordüre einer Tapete verlaufen die aneinandergereihten

»Krawall und Remittenden«, »Get the Partie (11/10) started!« oder »Let's talk about LEX, Baby!«.

28 Julia Krumhauer aus der Designabteilung: »Die Schlagzahl der Titel wurde also reduziert, weil der große Erfolg ausblieb und man sich lieber auf ein paar wenige Titel konzentriert, die dann besser laufen sollen.«

29 Auffällig ist hier der Fokus auf Jubiläen: Im Frühjahr 2021 feierte Niedecken seinen 70., Dylan seinen 80. Geburtstag. So zufällig die Bände in der Zusammenstellung wirken, können sie also nicht immer sein. Auch Melanie Raabe im selben Programm, eine Bestsellerautorin mit hunderttausenden verkauften Büchern, in Kombination mit Lady Gaga als einer der erfolgreichsten Sängerinnen weltweit ist keine Zufallswahl, sondern ein Versuch, die Reihe mit etwas höherem Absatz zu segnen.

Cover der Bände am unteren Seitenrand inklusive einer Wortschleife: »Die 10 bisher erschienenen Bände der KiWi Musikbibliothek«. Je mehr Bände erscheinen, desto kleinformatiger gerät jedoch die Übersicht.



Abb. 2: Beispiel KiWi-Vorschauseite aus dem Frühjahr 2022.

Die Vorschautexte sind zum Großteil unverändert übernommen als Klappentexte im Innenteil, die farbig umrahmt auf einer der letzten Vorsatzseiten stehen. Diese Texte wandeln sich vom Epi- zum Peritext und landen auszugsweise in einigen Fällen auch auf der U4.

Nachweislich haben sich im Vergleich zwischen Vorschau und Buchveröffentlichung auch die Cover verändert: Bei den Bänden 8–10 sowie 13–15 wurden (beschreibende) Untertitel ergänzt, obwohl diese in der Vorschau noch nicht auf den Covern abgebildet waren.[30]

30 Die Ergänzung des Untertitels wurde auch bei Neuauflagen der schon erschienenen Bände berücksichtigt. Hinzugekommen ist außerdem seit der Herbstvorschau 2021 die Ausweisung als »Originalausgabe«, die wie eine Randnotiz rot unterlegt am oberen rechten Rand der Vorschauseite aufleuchtet. Da die Bücher in der Taschenbuchvorschau gezeigt werden, war der Hinweis vermutlich wichtig, um den Zweifel auszuräumen, dass

»Es ist in Buch gegossene Liebe, die man verschenken kann.« – so beginnt die erste Podcastfolge zur *MuBi*-Reihe mit einem O-Ton von Kerstin Gleba. Parallel zum Erscheinen der ersten Bände startete die Podcastreihe mit Interviews der Autor·innen, die darin berichten, wie sie sich ihrem Sujet genähert haben.[31] Philipp Achilles sah mit der Buchreihe »endlich« den Aufhänger für einen Verlagspodcast, denn ohne Thema oder Host fand sich vorher kein projektbezogener Anlass. Als Host entschied sich der Verlag für Sabine Heinrich, eine Kölner Journalistin, musikaffin und KiWi-Hausautorin.[32] Von den insgesamt zehn Folgen wurden die ersten fünf – mit den Autor·innen des ersten Programms sowie der Verlegerin – zeitgleich gelauncht. Ab der zweiten Staffel wurden die Videos auch auf YouTube gestellt, »weil die Menschen so bekannt sind, dass man sie gern sehen möchte«, und sich mittels Video eine bessere Vermarktung über mehr Kanäle bietet, so Achilles. Zwei zusätzliche Folgen erschienen sogar nur noch als Video;[33] Fans würden das Video als Produkt sehr schätzen. Am Ende hat das Podcastformat mäßig funktioniert, weil das Erscheinungsintervall der Folgen zu unregelmäßig war für die an Regelmäßigkeit gewöhnten Podcasthörer·innen. Nach den ersten Programmen wurde überdies das Marketingbudget gekürzt, sodass ein Weiterführen des Podcasts zu kostenintensiv gewesen wäre. Jedoch wurden – als weiteres auditives Nebenprodukt – einige der Texte als Hörbuch eingelesen.[34]

Ferner floss einiges an Werbebudget und Aufwand in die Verlagsfeier zur Frankfurter Buchmesse 2019.[35] Eine solche Feier des Verlags habe es zuletzt Anfang der 2000er gegeben. Die Veranstaltung bot die Bühne für Glebas ers-

es sich hierbei lediglich um eine erneute Auflage eines Textes in einem anderen Format handelt.

31 Die Podcasts sind auf dem Buchreihenauftritt der Verlagswebseite eingebettet: https://www.kiwi-verlag.de/magazin/videos/der-podcast-zur-kiwi-musikbibliothek, zul. abgeruf. am 22.2.2022.

32 Ihr Roman *Sehnsucht ist ein Notfall* erschien 2014 bei Kiepenheuer&Witsch.

33 Frühjahrsprogramm 2021 (Niedecken, Raabe).

34 Erschienen sind bisher (Stand Frühjahr 2022) elf der Bände als Hörbuch im Argon Verlag, auf: https://www.argon-verlag.de/serie/kiwi-musikbibliothek-2000221/, zul. abgeruf. am 22.2.2022. Bis auf Chilly Gonzalez haben alle Autor·innen ihre Bücher selbst eingelesen, bei Gonzalez hat der Musiker Malakoff Kowalski das Einsprechen der deutschen Version übernommen.

35 Veranstaltungsort war der Gibson Club auf der Frankfurter Zeil. Als weiteren Epitext hat der Verlag ein Video des Clubabends auf YouTube gestellt: https://www.youtube.com/watch?v=IynFa9TRRDI, zul. abgeruf. am 22.2.2022. Laut Wallraff standen die Leute Schlange, weil der Club zeitweise so voll war.

tes Verlegerinnenjahr, wozu die *MuBi* den perfekten Anlass gab. Der Buchhandel wurde schon vor der Messe mittels Gewinnspiel beteiligt: Der beste eingesandte Spruch zur Buchreihe wurde auf Postkarten sowie Stoffbeutel gedruckt und auf der Party neben Exemplaren des ersten Programms als Geschenk verteilt.[36] Die Gästeliste war lang und schloss vor allem Buchhandel und Medienvertreter·innen ein.

4

Was mit großer Euphorie begann und viele Kräfte unter den Mitarbeitenden gebündelt hat, wird nun etwas weniger leuchtend im Programm mit ca. zwei Titeln pro Halbjahr fortgeführt. Wenn nach den wenigen Jahren des Bestehens der Reihe Bilanz gezogen werden müsste, fiele diese folglich unter den Verlagsmitarbeitenden gemischt aus. In der Beurteilung der Reihe trennen die Interviewten die ökonomische von der ästhetischen Umsetzung: Obwohl die ökonomischen Erfolge deutlich hinter den Erwartungen zurückblieben, sind alle im Verlag Beteiligten mit den entstandenen Texten zufrieden.[37]

Beim Aufsetzen der Reihe hätte die Zielgruppe ausdifferenzierter betrachtet werden können, bemerkte im Resümee der KiWi-Mitarbeitenden zum Beispiel Thomas Diefenbach.[38] Ihre Vorstellung der Zielgruppe war zu urban, zu jung, zu sehr vom eigenen Geschmack her gedacht denn aus der Perspektive der Leser·innen, die Bücher ›für den Gebrauch‹ oder zum Sammeln erwerben. Die Vorstellung von »was Kleinerem, was man schnell in die Handtasche stecken kann«,[39] sei gewesen, dass ein·e potenzielle·r Käufer·in »vielleicht am Bahnhof [steht; sie oder er] will mit dem Zug irgendwo hinfahren und nimmt sich noch was Kleines mit«.[40] Doch eigentlich ist genau das anachronistisch

36 Gewinner: »Nothing else letters«.

37 Interessanterweise führte niemand den ökonomischen Misserfolg auf Corona zurück; aber da Lektüre für zwischendurch auf Reisen in pandemischen Zeiten etwas zu kurz kam, mag dies die Verkaufszahlen zumindest zum Teil beeinflusst haben.

38 Interview mit Diefenbach: »Da haben wir etwas zu urban gedacht. Das ist die Frage, wenn wir jetzt ein gefälligeres Cover gemacht hätten, ob das was gebracht hätte.«

39 Wahlweise wurde in den Interviews auch von Mantel-, Handtasche oder nur Tasche gesprochen. Auf jeden Fall leicht verstaubar, betont praktisch und wenig belastend für die Käufer·innen.

40 Interview mit Rauchfuß.

gedacht: Der Verlag nimmt mit dieser Überlegung eine traditionelle Perspektive auf die Käuferschaft ein, die auf der Suche nach Lektüre für eine kurze Wegstrecke nicht nach der Zeitung, Zeitschrift oder – im wahrscheinlichsten Fall – gleich dem eigenen Smartphone bzw. Tablet greift. Das widerspricht in gewisser Weise dem digitalen Trend und für den imaginierten Zweck ist das Buch in Umfang und Preis vielleicht zu hoch angesetzt, um als Mitnahmebuch gesehen zu werden, das nach der Lektüre – im Widerspruch zum Verbrauchsbuch – trotzdem repräsentabel im Regal landen soll. Das Design sollte darauf abzielen, ein Sammelbedürfnis zu erzeugen, aber vom anfangs vermuteten Versuch, der Digitalisierung mit Konkurrenzangeboten entgegenzutreten, kann mitnichten gesprochen werden.

Auch das Cover sei möglicherweise zu wenig aussagekräftig für einen Spontankauf. Das Typo-Cover stellte sich bereits bei der ersten Verlagspräsentation der Reihe auf der Vertreterkonferenz als problematisch heraus. Das Cross-over und somit das betont Gleichwertige von Autor·innennname und Buchtitel habe dem Handel und den Endkund·innen erschwert, die Reihe schnell zu erfassen und mittels Kauf zu entdecken. Zumal die Diskrepanz von Form und Inhalt – die sich bereits im Titel der *MuBi* ankündigt – bei keinem der Bände gut aufgelöst werden konnte, wie viele im Gespräch anmerken: Der Bezug zur Musik ist je Text sehr unterschiedlich und für Reihensammlungen wenig verlässlich. Sammler·innen müssen außerdem für einen auffälligen, aber stimmigen Farbmix nicht alle Bände besitzen, um deren Zugehörigkeit zueinander zu suggerieren. Anhand der Onlinerezensionen der Leser·innen wird zudem deutlich, dass viele die Idee, dass es mehr um die jeweiligen Autor·innen als um die Musik geht, nicht verstehen; die Ausstattung wird in keiner ihrer Bewertungen erwähnt.[41] Dies lässt vermuten, dass sich der Widerspruch zwischen Zielgruppenvorstellung und der Liebe zum Detail v.a. in der Innenausstattung nicht gut auflösen lässt, was an den vergleichsweise geringen und schwankenden Verkaufszahlen, dem Aufwand in Form von oben genannter Zweifarbigkeit zum Trotz, erkennbar ist.

41 In den beobachteten Onlinerezensionen der Bände auf der Leseplattform *goodreads* ist zumindest auffällig, dass viele beim Kauf nicht erkennen, worum es in den Büchern geht. Einige äußern sich verwundert, manche leicht verärgert darüber, wenn es nicht im eigentlichen Sinn um die Musiker·innen geht, sondern um persönliche Erfahrungen aus dem Leben der Schreibenden. Auf: https://www.goodreads.com/search?q=musikbibliothek&qid=g77jRSzN4N, zul. abgeruf. am 22.2.2022.

Die Gestaltung sei nicht massentauglich genug und ein gediegeneres Cover hätte möglicherweise zu mehr Verkäufen führen und die Sammellust steigern können, obwohl die Reihe ästhetisch »eine gewisse Coolness, eine gewisse Strenge« transportiert.[42] Und ganz grundsätzlich scheint sich das Sammelbedürfnis schon dahingehend nicht zu entfalten, dass es sich, anders als das der Reihentitel vielleicht nahelegt, nicht um einen Überblick über Musikgenres oder -vielfalt handelt. Nur teilweise erreicht wurde ferner das Ziel, neue Verkaufsorte zu erschließen, die sich durch den Musikbezug ergeben. Bisher am besten ist dies beim meistverkauften Titel über die Toten Hosen gelungen, weil diese die Bände auf ihren Konzerten verkauften und der Autor Thees Uhlmann damit erfolgreich auf Lesetour ging.

Für die kurzweilige Lektüre mag das Format gelungen sein, aber die Reihe konnte nicht alle Ansprüche, die sich teilweise widersprachen, simultan erfüllen. Mit einem anderen Reihentitel, einer flexibleren, modularen Gestaltung hätte vermutlich das eine oder andere Buch besser an die jeweilige Zielgruppe angepasst werden können, ohne den Reihencharakter ganz verlieren zu müssen.

Andererseits hat die Reihe sehr auf das Image des Verlags eingezahlt: Persönlichkeiten, die als Teil dieser Reihe zum ersten Mal ein Buch geschrieben haben, oder Interessierte aus anderen Verlagshäusern konnten gewonnen werden, wie die Interviewten begeistert erzählen. Im Literaturbetrieb wurde die Reihe gelobt – von anderen Verlagen, Agenturen und Literaturvermittler·innen[43], wenngleich sie bei Endkund·innen nicht die gewünschte Resonanz erzeugen konnte.

42 In der NZZ am Sonntag wird das Buch gar als zurückgekehrtes Accessoire beschworen: »Das Buch ist in den Alltag zurückgekehrt. In Cafés, Hotellobbys, Boutiquen, Wohnstuben, überall drängt es in den Blick. [D]as Internet wimmelt von Selfies mit Buch.« V.a. der Designcharakter wird besonders betont: »Die Kunst im Umgang mit Büchern besteht denn auch zuerst darin, sich keine optischen Fehltritte zu leisten. Buchrücken können einladende Verspieltheit oder einschüchternde Grandezza vermitteln.« Martin Helgs: »Bücher machen Leute«, NZZ am Sonntag, 23.11.2019.

43 Zur Rückmeldung aus dem Literaturbetrieb bspw. Wallraff: »Ich glaube, dass die Reihe für den Verlag wirklich toll ist. Aus anderen Verlagen haben mich viele Leute angesprochen und gesagt: ›Boah, das ist aber ’ne tolle Idee.‹ Aus anderen umsatzgetriebenen Häusern auch ein: ›Ihr traut euch was, das würde ich hier nie durchkriegen.‹«, oder Lang: »Viele im Verlag hatten Lust, selber kreativ zu sein. Und dass das auf Image einzahlt, war uns natürlich klar. Dass es gut zu KiWi passt und dass viele sagen würden: ›Das ist eine super Idee, das passt gut zu euch.‹, war uns auch von Anfang an klar, aber es ging auch

Ein zusätzlicher positiver Effekt zeigte sich in der Verlagsarbeit unter den Mitarbeitenden. Sie entwickelten teilweise einen engeren Bezug zur abteilungsübergreifenden Arbeit, da sie andere Möglichkeiten hatten, mittels der Arbeitsgruppe auf Prozesse in ihnen fremde Abteilungen gedanklich eingebunden zu werden.

Für KiWi war die Etablierung der Reihe ein Kraftakt, der sich ökonomisch zumindest kurzfristig nicht übermäßig ausgezahlt hat, den Effekt im Literaturbetrieb allerdings nicht verfehlte und somit mittelfristig erfolgreich Imagepflege für Handel, Feuilleton und auf Autor·innenebene betrieb. Man könnte sagen: Die Reihe hat KiWis Ruf des popkulturell interessierten, aufgeschlossenen und risikoaffinen Verlags zementiert. Das Vorgehen der Beteiligten bei der Instituierung der *MuBi* schöpfte sich aus dem impliziten Wissen an Berufserfahrung und Kenntnissen der Branche. Es bleibt abzuwarten, ob sich große Konzernverlage in Zukunft analytischer, sprich auch datenanalytisch mit ihren Käuferschichten auseinandersetzen und inwieweit wirklich neuartige Formate eine andere und breitere Leserschaft erreichen können.

wirklich darum, mal wieder Büchermachen ein bisschen anders anzugehen. Und das war super.«

Boris Kochan / Ulrich Müller / Gabriele Werner

Gedanke wird Körper

Über Büchermachen und Büchermacher, über Typographie, Prozesse und Aufschlagverhalten

Vielleicht wäre es gut, zuerst über Erotik zu sprechen, über Sinnlichkeit und über Eros. Über Papier mit pfirsichsamtener Oberfläche zum Beispiel, über das die Fingerspitzen beim Lesen gleiten – der leichte Widerstand erzeugt wohliges Schaudern. Oder vielleicht etwas rauer, wer das lieber mag? Über das zarte Rascheln beim Umblättern. Über Leder – auf besonderen Wunsch auch Lack! Und natürlich Leinen, welches den Buchdeckel umschließt, der sich schützend um den Buchblock legt. Zugleich flexibel und stabil muss er sein, damit er sich lässig, aber nicht nachlässig im Gebrauch zeigt. Auch die Veredelung des Buchschnitts erweitert das Lesevergnügen ins Objekthafte. Kühle Glätte, tastendes Begreifen. Die Hand wiegt das Gewicht des Werks, prüft seine Stabilität und Haptik – vielleicht den Prägedruck auf dem Einband, mit der perfekten Wölbung am Rücken, um beim Umblättern Spiel zu lassen. Darunter die Bindung, wenn es sein darf, gern auch mit Lesebändchen. Text wird zum Objekt, nicht selten zum Objekt der Begierde. Gedanke wird Körper.

Material und Bindung, Skriptographie und Typographie machen aus einem Mentefakt ein Artefakt. Ein Objekt, das im Prozess entsteht. Im Zusammenspiel der Gewerke, durch Hand- und Maschinenwerk, an dem fast alle Sinne beteiligt sind. Nur der Geschmackssinn nicht – dafür aber immerhin im übertragenen Sinne. Alle anderen Sinne schon: Jeder Mensch, der schon einmal einen Drucksaal betreten hat, kennt den typischen Geruch nach Farben und Maschinenöl und das Geräusch der Maschinen, das warnende Klingeln, wenn der Druckvorgang beginnt, das Rattern und Stampfen. Lange Jahre war eine Druckerei Teil des Unternehmensverbundes, in dem wir tätig sind. Der Gang in die Druckerei gehörte selbstverständlich zum Tagesablauf. Mal war es ein Hexenkessel, mal hochkonzentrierte Feinarbeit. Aufregend alle-

mal. Und immer dieser Geruch, schon eher Duft und das stete Geräusch der Maschinen, der uns imprägniert hat. Als wir einen befreundeten Musiker baten, eine Klanginstallation mit einem Heidelberger Tiegel zu einem unserer Sommerfeste beizusteuern, tanzten Gäste und Teile der Belegschaft ekstatisch zum Druckmaschinen-Techno. Jahre später, als wir die Druckerei dann an einen Kollegenbetrieb weitergegeben hatten, gaben vier Musiker und die Belegschaft der Druckerei zum Abschied ein wildes Konzert mit Freejazz und Druckmaschinen-Sound. Der Druckereileiter hatte Tränen in den Augen. Ein Mann, der das Wort ›unmöglich‹ nicht kannte, was nicht wenige Künstler und Künstlerinnen dazu veranlasste, ihm die Verwirklichung der ausgefallensten Ideen anzuvertrauen. Und als er noch im Auftrag von Münchens ältester Druckerei Gotteswinter Kataloge für große Auktionshäuser druckte, wurde ihm zur Farbabstimmung über Nacht auch schon mal ein echter Turner in die Druckerei gestellt. So geht Drucken: Wenn sich beim Feinschliff der Farbbelegung die Mischung nur noch in homöopathischen Dosen messen lässt, Papierstärke und Beschaffenheit aufs µ genau den Maschinen und der Farbdichte angepasst sind.

Nicht weniger spielen schon bei der Papierherstellung Erfahrung, handwerkliches Können, Intuition und Erfindergeist zusammen. Wenn es etwa gilt eine neue Papiersorte aus der Taufe zu heben, Chemiker und Chemikerinnen ihre Beschaffenheit im Labor in endlosen Versuchsreihen erproben, sich mit gestandenen Handwerkern und Handwerkerinnen über Fertigungstechnik abstimmen, dann hat das durchaus auch alchemistische Züge. Und tatsächlich entsteht dabei zwar nicht Gold, aber immerhin werden auch Geldscheine aus Papier gemacht … und natürlich Bücher.

Dabei muss es nicht immer handgeschöpftes Bütten sein. Aber natürlich geht auch das, für Kunden und Kundinnen mit ganz besonderen Vorlieben. Papier ist Kulturgut und Kulturträger. Geheime Rezepturen sind es zumeist, die ihm seine besondere Beschaffenheit verleihen, umweht von einer Aura aus Sinnlichkeit. Alleine der sämige Papierbrei aus Leinen, Hadern, aus Zellstoff, Altpapier, aus Leim und Kreide oder Kaolin, in der Bütte angerührt. Die findet auch im Weinbau Verwendung. Dort ist es Korb, Wanne, oder wie in Franken, ein Fassmaß von 40 Litern. Wein und Papier vertragen sich hervorragend, wenn sie beim Lesen zueinander finden. Und das umso besser, wenn dabei nicht das ökologische Gewissen plagt. Genuss ganz ohne Reue gibt es freilich auch beim Papier nicht. Beruhigend aber, dass der Deutsche Nachhaltigkeitspreis 2021 ausgerechnet an einen Papierhersteller ging. Florian Kohler, der nicht mehr ganz so junge Wilde der Papiermacher, der im bayerischen

Gmund die fast zweihundert Jahre alte, gleichnamige Fabrik leitet. Deren Energiebedarf wird heute zu drei Vierteln aus erneuerbaren und emissionsfreien Quellen gedeckt. Aber das allein macht noch nicht ökologisch glücklich. Hanf ist das Zauberwort in Gmund. Zum Rauchen auch geeignet, aber hier wegen der Festigkeit der Faser geschätzt. Die Pflanze kann ohne Pestizide aufwachsen, das Papier öfter recycelt werden. Ästhetik des Buches – das ist heute auch eine Frage der Ökologie.

Die Geschichte des Papiers und seiner Herkunft vom Papyrus ist heute historisch bestens erforscht. Die kulturelle Herkunftsgeschichte des Buchs erscheint hingegen hinsichtlich seiner etymologischen Wurzeln doppelt konnotiert und mithin verschwommen: magisch einerseits und zugleich von seiner Materialität bestimmt – und durchaus nicht unumstritten. Sie reicht von der Buche bis zum litauischen bùrtai, was so viel wie Los, Zauberei oder Wahrsagerei bedeutet und auf einen magisch-kultischen Zusammenhang verweist. Ingolf Erler hat in seiner Arbeit *Das Buch als soziales Symbol* noch die altindische Variante, ›bhága‹, erwähnt, die nebst Schicksal und Los auch Anteil und Besitz bedeutet.[1] Geschriebenes zu besitzen war bereits in der Antike nicht nur Ausdruck von Bildung, sondern auch von Wohlstand. Beides war, über alle Ländergrenzen hinweg, nur Oberschichten vorbehalten. Allein die Herstellung von Papyrus war ein aufwändiger Prozess. Nicht minder diejenige von Pergament und später die von Papier aus Bast. Bast aber heißt im Lateinischen liber und bedeutet zugleich Buch.

So sehr die pure Materialität von Papier sich seither auch gewandelt und jetzt durch die Wiederentdeckung des Hanfs neue Zukunftsfähigkeit gewonnen hat – damit es als Textträger lustvolle Lesepraxis erlaubt, müssen auch klassische Parameter seiner Herstellung in Betracht gezogen und von erfahrener Hand ins Werk gesetzt werden: Maß, Dicke und Opazität, Biegsamkeit und Reißfestigkeit und natürlich die ideale Saugfähigkeit, damit der Druck nicht ausfranst und die Farbe dennoch vom Papier aufgenommen wird. All das muss in perfekte Balance gebracht werden.

Die ›Epoche des Papiers‹, sie ist noch lange nicht zu Ende. Es war der Literaturwissenschaftler und Feuilletonredakteur der Süddeutschen Zeitung, Lothar Müller, der zuerst von dieser Epoche sprach und seinem Buch darü-

1 Vgl. Ingolf Erler: *Das Buch als soziales Symbol. Die Umwandlung von objektiviertem kulturellem Kapital in symbolisches Kapital.* Diplomarbeit. Wien: o.V., 2005, S. 53. URL: http://ingolferler.net/ingolferler.net/Schriftlich_files/Diplomarbeit.pdf, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

ber den Titel *Weiße Magie* gab.[2] Die weiße Magie des Papiers und die schwarze Kunst des Druckens vermählen sich im Text. Der erhält seine äußere Gestalt in der Typographie, die im Zusammenspiel der Gewerke dem Inhalt des auf Papier gedruckten Werks am nächsten steht. Schlechte Typographie ist der Liebestöter der Leselust. Die Typographie entscheidet, ob der Text das Auge verwöhnt und zum Weiterschauen animiert oder nicht: Oberlänge zu Mittellänge zu Unterlänge, Akzidenzen, Strichstärke, Spationierung, Neigung, Ligatur – all das und vieles mehr sind die Ingredienzien, damit ein Textkörper entsteht, dessen erotischer Anziehungskraft das Auge erliegt. Typographie ist große Kunst auf kleinstem Raum, gleich ob analog oder digital. Es ist der erfahrene, der unbestechliche Blick von Typographen und Typographinnen, der sich dabei übers bloße Raster erhebt. Am Ende zählt das Auge und das Vermögen, Größen, Abstände, Winkel intuitiv zum harmonischen Gesamtbild zu fügen: Sanfteste Dehnungen, Drehungen und Rückungen innerhalb von Bruchteilen von Millimetern.

Soll es ein gelungenes Gesamtwerk werden, arbeiten Autoren und Autorinnen, Verleger und Verlegerinnen, Hersteller und Herstellerinnen sowie Typographen und Typographinnen einander zu, verständigen sich über die Beziehung von Text und Bild, von Weiß- und Nutzraum. Darüber ob das Bild verspielt oder eher nüchtern sein soll, kühl womöglich. Wenigstens 49 Seiten soll das Werk haben, gedruckt muss es und keinesfalls eine periodisch erscheinende Publikation sein – so hat die UNESCO festgeschrieben, was ein Buch ist und was nicht.[3] 1964 war das. Im selben Jahr als der Automobilhersteller Opel den Diplomat A, mit der unverkennbar von amerikanischen Straßenkreuzern inspirierten Linie auf den Markt brachte. Willy Brandt wurde Vorsitzender der SPD. So gesehen ist die Überlebensdauer der UNESCO-Definition mehr als erstaunlich. Über ästhetische Fragen zu urteilen ist freilich Sache der UNESCO nicht und schon gar nicht über die Rolle des Buches als Statussymbol und Ausdruck von Wissen und somit Macht. Die ist aber der Geschichte des Buches zutiefst einbeschrieben.

Darauf etwa, wie gut die Formel ›Bildung x Geld = sozialer Status‹ schon in der Antike aufgegangen ist und welch hervorragende Rolle das Buch als Re-

2 Vgl. Lothar Müller: *Weiße Magie. Die Epoche des Papiers*. München: Carl Hanser, 2012.
3 Siehe UNESCO: »Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals«, 19.11.1964. URL: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

präsentationsobjekt dabei gespielt hat, lässt ein kleines Gedicht des gallo-römischen Staatsbeamten und Dichters Decimus Magnus Ausonius aus dem 4. Jahrhundert nach Christus schließen. Alberto Manguel zitiert es in seiner *Geschichte des Lesens*:

> Du hast Bücher gekauft und Regale gefüllt, oh Liebhaber der Musen.
> Soll man in dir nun den Gelehrten sehn?
> Kaufst du dir heute Saitenspiel und Leiern,
> glaubst du, die Gefilde der Musik seien schon morgen dein?[4]

Das Buch repräsentiert Wissen, Kennerschaft und Deutungshoheit. Der Auftritt von Experten oder Expertinnen in Nachrichtenmagazinen führt das Tag für Tag vor. Die nämlich vermitteln ihre Einschätzung der Weltlagen nicht etwa lässig ans luxuriöse Automobil gelehnt, sondern vorzugsweise vor der Kulisse eines wohlbestückten Bücherregals. Möglichst so im Bildausschnitt erfasst, dass es theoretisch unendlich ausgedehnt sein könnte und von großer Gelehrsamkeit kündet. Undenkbar, dass da etwa nur ein verwaister Kindle oder Tolino stünde. Ihnen fehlt die Unmittelbarkeit einer eindeutigen Zuordnung von Inhalt. Im digitalen Lesegerät kann sich von Hochliteratur bis zum Schund, von Bedienungsanleitungen bis zum Memo der letzten Vorstandssitzung alles Mögliche versammeln. Über intellektuelle Befindlichkeiten und Leseinteressen der Besitzer und Besitzerinnen sagt seine äußere Erscheinung nichts aus. Für repräsentative Zwecke ist es mithin völlig ungeeignet. Dafür sagt es eher etwas über die eigentümliche Schwierigkeit aus, eine Definition zu finden, was genau denn nun ein E-Book eigentlich ist. Außer ein Segen für vielreisende Leseratten.

Auch der Direktor der Universitätsbibliothek Zürich, Rudolf Mumenthaler, der in seinem Werk *E-Books: Grundlagen und Praxis* akribisch die verschiedensten Definitionen zusammengetragen hat, kann diese Schwierigkeit nicht letztgültig ausräumen. Er kommt zu dem Schluss: »Ein E-Book ist eine selbstständige digitale Publikation, die Text sowie Bild und multimediale sowie interaktive Elemente enthalten kann. Für die Nutzung mit Lesegeräten (Software und Hardware) wird es mit spezifischen Funktionen bereitgestellt.«[5] Und auch aus den Worten des früheren Hauptgeschäftsführers des Börsen-

4 Decimus Magnus Ausonius: »Opuscules 113«, zit. nach: Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*. Berlin: Volk und Welt, 1998, S. 222.

5 Rudolf Mumenthaler: *E-Books. Grundlagen und Praxis*. Luzern: Zenodo, 2018, S. 14.

vereins des Deutschen Buchhandels, Alexander Skipis, klang ein wenig definitorische Verzweiflung heraus, als er im Versuch einen neuen Buchbegriff zu prägen, der sowohl für analoge als auch für digitale Publikationen Gültigkeit beanspruchen könnte, vom ›Prinzip Buch‹ sprach.[6] Das hat lebhafte Diskussionen ausgelöst. Eine bündige Definition, was denn dieses Prinzip sein könnte, ist bislang nicht in Sicht. Einigkeit bestehe immerhin darin, dass das E-Book eine inflationierende Wirkung auf den klassischen Buchmarkt habe. Das könnte jedoch auch neue Korridore eröffnen. Der Verleger Gerhard Steidl etwa ist überzeugt, dass die Zukunft des gedruckten Buches nicht nur in ökologisch vorbildlicher, sondern auch in herausragender handwerklicher und künstlerischer Qualität liege: »Wer ein physisches Buch kauft«, meint Steidl, »muss ein Kunstobjekt erhalten, das auch noch in 100 oder 200 Jahren in einer Bibliothek steht. Wie eine Luxus-Armbanduhr kauft man ein Buch immer schon für die nächste Generation. Lesefutter für die Reise kann ich mir auch übers Internet herunterladen, das muss nicht unbedingt gedruckt werden.«[7]

Unbedingt gedruckt werden musste zum Beispiel ein Werk, welches erst durch das Zusammenspiel von Typographie, Bild, Bindung und Haptik die Idee, das Konzept erfahrbar macht: GÖKBÜK. WIRKLICH MÖGLICH. Geboren ist es aus der Sehnsucht, Inhalt und Gedanken in physische Erfahrbarkeit zu bringen, die geläufige Buchform auszuweiten, um Lesenden eine Startrampe zu bauen zur Entwicklung ganz eigener Vorstellungen und Ideen. Wohl aber auch aus dem Aufbegehren gegen die Weisungsmacht und Mutlosigkeit mancher Auftraggeber. Geht nicht? GÖKBÜK ist ein Zweibuch geworden, das Zweibuch vom schöpferischen Winkel.

Zwei Bücher sind in einen achtseitigen Umschlag nach dem Prinzip eines Altarfalzes eingebunden. Ein erstes Aufklappen legt die beiden Bücher offen. Der linke Buchblock stellt eine zufällig gefundene Wirklichkeit vor: Gökbük, ein kleiner Ort im Hinterland von Antalya, damals 400 Einwohner, 220 bewohnte Häuser, 14 Schulkinder, ein Teehaus, eine Mühle, ein Bach. Eine Wirklichkeit, fernab des touristischen Trubels der beliebten Küstenorte, ohne jede Möglichkeit zur Entwicklung. Der Untergang ist beschlossene Sache. Es sei

6 Vgl. hierzu »Wann ist ein Buch ein Buch?«. In: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* v. 01.09.2011. URL: https://www.boersenblatt.net/archiv/454079.html, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

7 Gerhard Steidl im Gespräch mit Gabriele Stiller-Kern: »Bücher müssen Kunstobjekte sein«, Juli 2015. URL: https://www.goethe.de/ins/bg/de/kul/mag/20560098.html, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

denn, unser Möglichkeitssinn würde einen Weg aufspüren, der in eine andere, eine lebendige Zukunft führt. So wurde Gökbük für uns zum Synonym für die Wahrnehmung der Wirklichkeit, die sich – ohne irgendeine feste Absicht – zum Möglichen hinwendet. Oder wie es Jean Baudrillard in *Transparenz des Bösen* sinngemäß sagt: »Vielleicht kommen wir wieder an Bruchstücke des Poetischen, die gar keine Situationen mehr beschreiben und keinen philosophischen Anspruch haben, sondern einfach das Objekt erscheinen lassen; wobei ich sagen muß, was das Objekt ist, das weiß ich nicht.«[8]

In diesem linken Buchblock zeigen wir eine Reihe von Bildern aus Gökbük. Der Fotograf Harald Frey hat sie kurz nach einem Gewitter (das ihm die Gelegenheit verschafft hat, die belebte Küstenregion, in der er für einen touristischen Auftraggeber fotografierte, für ein paar Stunden zu verlassen) aufgenommen hat. Gedruckt wurde diese Bildstrecke in Triplex, also drei verschiedenen Grautönen, die das aufatmende Licht nach einem Gewitter in besonderer Weise einfangen und Gökbük aus der Umklammerung des Realen befreien. Gökbük wird zum Sinnbild eines sich auflösenden Ortes. Keinerlei Dramatik stört dieses ruhige ›Entimmern‹.

Der rechte Buchblock schlägt Möglichkeiten vor, Gedanken, Texte, Bilder. Da stehen sich Worte wie ›Wachstumsmarkt‹ und ›Zicklein‹ gegenüber, ›Sicherheit‹ und ›Schwäche‹, ›Innovation‹ und ›Hoffnung‹. Da steckt im Schwarz die ganze Kraft von Weiß, folgt Charakter aus Beschädigung, ist das Zentrum überall und Harmonie tödlich. Dieses zweite Buch verändert, erweitert und vertieft den Blick auf die gegebene Wirklichkeit, provoziert Aus-, Irr- und Umwege: Abweichung ist Präzision. Ein Dialog zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit beginnt. Im freien Blättern und Zuordnen von Seiten, Texten und Bildern wird der Lesende selbst zum Gestalter, Er-Finder, Entdecker seines eigenen Buches, das auch wir, die Büchermacher nicht kennen. Im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* schreibt Robert Musil: »Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann«.[9] Und in *Principia philosophiae* formuliert René Descartes:

8 Jean Baudrillard im Gespräch mit Johann Lischkaö. In: *Kunstforum International* v. 19.10.1986. URL: https://www.kunstforum.de/artikel/jean-baudrillard/, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

9 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften.* Erstes und zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978 [1930], S. 16.

> Damit wir nämlich die wahre Natur dieser sichtbaren Welt erkennen, ist es nicht ausreichend, irgendwelche Ursachen einzuführen, durch die das, was wir fern am Himmel erblicken, erklärt werden kann, sondern aus ebendenselben Ursachen heraus muß auch alles, was uns auf der Erde nahebei ins Auge fällt, hergeleitet werden können.[10]

Das ist die Geburtsstunde des Rationalismus, des wissenschaftlichen Weltbildes, der Vermessung, der Katalogisierung, der chemischen Analyse, der Atomphysik, ja, des Computers. Alles andere, die Unabwägbarkeiten und Wunder, das Irritierende, die Kreation, kurz das unerschöpfliche Feld des Möglichen, fällt nun in den Zuständigkeitsbereich einer außerweltlichen Instanz. Ungeachtet der Tatsache, dass die Wissenschaft spätestens seit der Relativitätstheorie und der Unschärferelation klammheimlich selbst ins Ungewisse vorgedrungen ist, klammert man sich unverdrossen an das kartesianische Weltbild. Und an althergebrachte Methoden zur Gewinnung von Wirklichkeit: Die Induktion, die – wie der Philosoph Henri Lefebvre ausführt – vom Besonderen zum Allgemeinen, von der Tatsache zum Gesetz voranschreitet und die Deduktion, bei der vom Allgemeinen auf das Einzelne geschlossen wird. Strenge Methoden, die für Möglichkeiten wenig Raum lassen. Einen Ausweg aus diesem Dilemma verspricht ein dritter Weg, dessen Wesen es ist, beide zu versöhnen; der zugleich induktiv und deduktiv ist und dem die dabei gewonnen Einsichten gewissermaßen die Flügel verleihen, so dass er *vom Wirklichen (Gegebenen) zum Möglichen* voranzuschreiten vermag. Lefebvre nennt dies »Transduktion«.[11] Die Idee des Malers Willi Baumeister vom schöpferischen Winkel ist ein überzeugendes Beispiel für angewandte Transduktion: Wer es sich demnach vorgenommen hat, eine Idee zu verwirklichen, wird naturgemäß daran gehen, ein Objekt oder sagen wir eine Wirklichkeit zu produzieren, die seiner Vorstellung möglichst nahe kommt. So als würde er eine gerade Linie in direkter Verbindung von sich aus zu diesem Objekt seiner Imagination ziehen. Je deutlicher dieses Objekt im Laufe seiner Arbeit in Erscheinung tritt, desto mehr entfaltet es jedoch eigene Charakterzüge, eigene Triebkräfte. Es treten Möglichkeiten zu Tage, die niemand vorausahnen konnte. Geht es hier aber um diese ganz besondere Wirklichkeit, die im Entstehen begriffen ist und nicht um die Verfassung ihres Schöpfers, dann wird er diesen Möglichkeiten nachspüren. Er wird ihnen Raum geben, da er eine

10 René Descartes: *Die Prinzipien der Philosophie*. Hamburg: Felix Meiner, 2007, S. 217.

11 Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Bd. 2. München: Carl Hanser, 1975, S. 131.

lebendige Wirklichkeit im Sinn hat, und er wird ganz selbstverständlich von seiner ursprünglichen Linie abweichen. Diese Abweichung nennt Willi Baumeister den schöpferischen Winkel. Dies ist der Ort, an dem die Möglichkeit in die Wirklichkeit tritt. Oder wie die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel sagt in einem taz-Interview: »Dialektik heißt, sich den Unvereinbarkeiten auszusetzen. Deren Dynamik hat Hölderlin zum Beispiel in ›Das Werden im Vergehen‹ wunderbar beschrieben: wie dem Prozess, in dem etwas aus dem Status des Möglichen in den des Wirklichen oder Faktischen tritt, stets eine Auflösung einhergeht.«[12]

Nun erscheinen die wenigsten Bücher einfach nur so, weil eine Autorin oder ein Autor im Selbstverlag auf einer Digitaldruckmaschine für seinen Freundeskreis ein paar Exemplare herstellt. Bücher machen bedeutet im Allgemeinen, in einem komplexen System zwischen Autor oder Autorin, Verlag, Gestaltung, Herstellung, Druck, Vertrieb, Sortimentern, Buchhandel, Leser und Leserinnen und Rezensenten und Rezensentinnen zu agieren. Besonders deutlich wird dieses komplexe Gebilde, wenn sich ein Verlag neu gründet, und jedes der vorher erwähnten Bestandteile neu gedacht werden muss.

Als sich Christian Ruzicska und Susanne Schenzle aufgemacht haben, mit großer Lust das Abenteuer Verlag anzugehen, Schreibende und bereits Geschriebenes aufzuspüren, deren Texte zu fühlen, da ging es weniger um Ökonomie, sondern darum, Sprache in all ihrer Vielschichtigkeit zu leben. Persönlich. Identifiziert. Beeindruckende und tiefgründige, abstruse und hinterhältige Texte zu vermitteln. Und für sie zu begeistern. Schon in den ersten Gesprächen wurde klar, dass SECESSION als Verlagsname von beiden nicht nur äußerst bewusst gewählt war, sondern im Mut der Abspaltung, der Absonderung auch die Grundlage für eine als Newcomer-Verlag notwendigerweise extrem eigenständige Gestaltung zu finden war. Der Schnitt wurde das grafische Leitthema. Mit der Chance, hinter Aufgeschnittenes gucken zu können, Zwischenräume zu bilden, Durch- und Seitenblicke zu ermöglichen. Dazu ein Schriftzug als Marke, der genau das macht: Räume eröffnen. Das ›Dazwischen‹ zu feiern. Während sich die ersten vier Bücher optisch deutlich vom immer gefälliger werdenden Literaturbetrieb abgrenzten und mit ihrem fast hermetischen Äußeren die Abspaltung eben auch als Verlag dokumentierten, nutz-

12 Sigrid Weigel im Gespräch mit Doris Akrap: »Jenseits der Disziplin«. In: *die tageszeitung* v. 07.08.2022. URL: https://taz.de/Literaturwissenschaftlerin-ueber-Denken/!5870087/, zul. abgeruf. am 16.08.2022.

ten wir im zweiten Programm den Schnitt schon als eigene grafische Form. Um dem Schnitt dann im dritten Programm als sich in Pixeln auflösenden Linien eine eigene Fläche zu geben.

Die Ausstattung der Bücher hat dazu beigetragen, dass SECESSION vom Schweizer Buchhändler- und Verleger-Verband wegen seiner ›Leidenschaft am Text und Freude an der Gestaltung‹ zum Newcomer-Verlag des Jahres 2011 gewählt wurde und damit eine der erfolgreichsten Verlagsneugründungen wurde.

Ein Verlag wird wahrnehmbar durch seine Bücher. Die zum Hingreifen verführen oder zum Liegenlassen. Das Buch macht Texte räumlich: ein auffaltbarer Quader enthüllt Sinnlichkeit. Die Ästhetik des Buches vereint Eros und Poesie …

Ulrike Stoltz

boundless

Navigieren in der Unsicherheit

Reisevorbereitungen / Prolog

Bücher und Boote sind Container/Behälter und Transportmittel für Inhalte. Mit diesem Konzept und einer Serie von sieben Fotografien, auf denen man ein Schiff unter einer Brücke hindurchfahren sieht, bewarben wir[1] uns auf eine *residency* bei Nexus Press, Atlanta, USA. Diese beinhaltete einen Aufenthalt von bis zu vier Wochen bei der renommierten Künstlerbuchpresse sowie die Möglichkeit, das Projekt dort zu realisieren.

> Both of us have already made some books that have to do with boats in one way or another. The difference would be that this boat-book would be run without a captain: it would be run by the crew. We trust in our long experience in collaboration. If possible, we will come by boat.[2]

Man kann und darf seine eigene künstlerische Arbeit nicht interpretieren. Man kann aber den Entstehungsprozess erzählen.[3] Das haben wir bereits

1 »wir« = ‹usus›: Uta Schneider & Ulrike Stoltz. Künstlerische Zusammenarbeit seit 35 Jahren.
2 Aus dem *Proposal für Nexus Press.* Alle nicht weiter ausgezeichneten Zitate, längere und in den Text integrierte kürzere, stammen aus dem diesem Aufsatz zugrundeliegenden *Künstlerbuch boundless*: ‹usus›: Uta Schneider & Ulrike Stoltz: *boundless*. Atlanta: Nexus Press, 2001/2002
3 Vgl. Umberto Eco: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München u. Wien: Hanser, 1984, S. 9 u. S. 17

mehrfach getan,[4] so dass der folgende Text aus aktuellem Anlass noch einmal eine ganz neue Perspektive einnimmt. Er hangelt sich an den sieben Kapiteln unseres Buches *boundless* entlang, nennt die Kapiteltitel und die integrierten gps-Daten, zitiert kurze Textpassagen aus dem Buch, collagiert Erinnerungen, reflektiert Einzelnes aus einer Distanz von 20 Jahren, sinniert über Ort und Zeit im Buch und im Erleben und fügt sich am Ende vielleicht zu einem mosaikartigen Bild.



Abb. 1: ‹usus›: Uta Schneider & Ulrike Stoltz boundless. Texte und Textcollagen von ‹usus›; Zitate aus verschiedenen Quellen; alle Texte in Originalsprache (deutsch, englisch oder lateinisch); Fotografien von Ulrike Stoltz; gemeinsame Zeichnungen von ‹usus›. 7 Bögen, Offset, als Leporellos gefalzt, in einer im Siebdruck bedruckten Plastikhülle (»static shield bag«). Ergebnis der Arbeit als artists-in-residence bei Nexus Press. 70 Seiten; 11,5 x 20,5 cm; 1000 Ex.; Atlanta, GA, USA 2001/2002.

4 ‹usus›: Ulrike Stoltz & Uta Schneider: »boundless und satz—wechsel: Konzepte zweier Künstlerbücher«. In: Cornel Dora (Hg.): *Buchgestaltung: Ein interdisziplinäres Forum.* Tagung der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, St. Gallen 13.–14. Juni 2008. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009, S. 33–48 und Ulrike Stoltz & Uta Schneider: *‹usus›, typography, and artists' books.* CODE(X)+1 Monograph Series (No. 4), Berkeley: Codex Foundation, 2010.

Sonntag

Abfahrt in Hamburg an einem Sonntagnachmittag – strahlend blau. Janosch fährt uns zum Burchard-Kai. Auf der Köhlbrandbrücke kommt uns eine große Gruppe Inline-Skater und Rollschuhfahrer entgegen. Die haben einen steilen Aufstieg hinter sich und können nun mühelos hinunterrollen.

Ankunft in Montreal – ebenfalls an einem Sonntag. Ganz sanft schmiegt sich der Riese an die Kaimauer. Wir fahren mit einem Hafentaxi zur Seemannsmission, wo es Telefon gibt und Internet, Bibeln in allen Sprachen und Informationen über Piraterie (2001 war das Thema zumindest in Deutschland in den Nachrichten noch nicht präsent). Der Steward, der uns während der Fahrt so freundlich umsorgte, singt zum Abschied Karaoke für uns: *My, my, my Delilah!*

So verortet das erste Kapitel gleichzeitig Anfang und Ende unserer Reise.

```
07–15 15:00:00 / N 53º 25' 17.0" / EO 10º 07' 01.4" /
07–15 21:00:00 / N 53º 54' 51.2" / EO 09º 10' 41.0" /
07–22 07:30:00 / N 46º 39' 19.6" / WO 71º 46' 43.3" /
07–22 08:30:00 / N 46º 33' 53.7" / WO 72º 05' 30.9" /
07–22 16:00:00 / N 45º 45' 24.6" / WO 73º 23' 27.9" /
07–22 19:00:00 / N 45º 31' 32.9" / WO 73º 33' 52.3" //
```

Mainz liegt auf dem 50. Breitengrad; der Hamburger Hafen schon drei Grad nördlicher; der Hafen von Montreal sieben Grad südlicher als Hamburg. Aber was heißt das? Wo sind wir, oder besser, rückblickend gefragt: Wo waren wir? In welchen Zeit-Räumen haben wir uns bewegt? Um den Rahmen abzustecken: Die Jahrtausendwende lag gerade hinter uns, die Computer waren entgegen allen Befürchtungen nicht abgestürzt, die Welt stand noch, d.h. sie bewegte sich weiter, drehte sich, Tag für Tag, Nacht für Nacht. Die Türme des World Trade Centers standen noch. Utas Vater und Ulrikes Mutter lebten noch. Als wir abfuhren, standen unsere Freunde und Janosch bei Teufelsbrücke am Ufer, so klein, siehst Du sie? und winkten. Als wir auf der anderen Seite des Atlantiks ankamen, wartete niemand auf uns. Wir verbrachten noch eine Nacht an Bord. Als wir dem Kapitän erzählten, dass wir den Flug nach Atlanta erst für den nächsten Tag gebucht hätten – man wisse ja nie, nach so

einer langen Fahrt auf See – war er beleidigt: Er sei immer pünktlich! Was für Vorstellungen hatten wir von der Seefahrt?

Ja, es gab schon das Internet. Wir suchten nach Frachterreisen und fanden eine Passage. Aber wir hatten nicht so sehr das Bedürfnis, schon im Voraus alles zu wissen über das Schiff, die Route, die Ladung, den Kapitän, und was einem sonst noch so einfallen könnte. Wir fuhren einfach los, neugierig, offen für das was kommen würde, aber eben auch relativ unaufmerksam gegenüber unseren eigenen Erwartungen und den Mechanismen, die unsere Wahrnehmung steuern.

Was ich jetzt (annähernd 20 Jahre später) online über ›unser‹ Schiff finde:[5] Die *Canmar Courage* wurde 1996 gebaut; 216 m lang, 32,2 m breit, Tiefgang 10,7 m. Sie hat eine Kapazität von 2200 Containern und erreicht 20 Knoten (Höchst-)Geschwindigkeit. Wie uns der Kapitän erzählte, ist die *Canmar Courage* kein Eisbrecher, aber sie hat einen verstärkten Rumpf, so dass sie im Winter, nachdem Eisbrecher die Fahrtrinne auf dem Sankt-Lorenz-Strom wieder geöffnet haben, als erste hindurch fahren kann (*ice-strengthened containership*). Die *Canmar Courage* wurde, als wir auf ihr mitfuhren, von einer kanadischen Reederei betrieben; sie fuhr unter der Flagge von Bermuda und mit indischer Besatzung.

> Canmar vessels: Canmar Fortune and Canmar Courage are identical sister vessels in the Transatlantic service for CP Ships. The vessels are operating in a service with quick round trips between Montreal and Europe, in a total of about 18 days. Departures from Montreal are scheduled for Thursdays, and expected to arrive at Antwerp, Belgium 8 days later and in Hamburg, Germany 9 days after leaving Montreal. Departing Hamburg on Sundays, the ships return to Montreal 8 days later on Mondays. The ships will be in Montreal three nights before departing again for Europe. Port times in Europe are usually short, sometimes 6 to 12 hours.[6]

5 Alle Informationen zur *Canmar Courage* auf: http://www.cargo-vessels-international.at/CANMAR_COURAGE_IMO9108130.pdf, und http://www.shipspotting.com/gallery/photo.php?lid=72805 sowie http://www.naviecapitani.it/Navi%20e%20Capitani/gallerie%20navi/Containers/schede%20navi/C/Canmar%20Courage.htm, zul. abgeruf. am 25.6.2021.

6 http://marengine.com/ufiles/L2832H_SE.pdf, zul. abgeruf. am 25.6.2021.

Der Kapitän erzählte, er habe schon mehrmals das *blaue Band* für Frachtschiffe gewonnen – als derjenige, der mit seinem Schiff an Silvester/zu Neujahr als erster nach seiner Atlantiküberquerung ankommt.[7]

Inzwischen hat die *Canmar Courage* mehrfach ihren Namen geändert, meist, weil sie von einer Reederei zu einer anderen wechselte.[8] Nichts von diesen Details findet sich in *boundless*. Wir starten mit einem anderen Thema.

> Buchbindeschiffe in den 70er Jahren / Book Binding Ships in the Seventies // Dokumentation des per email zwischen U.S. & U.S. und anderen geführten Briefwechsels / Documentation of the email Correspondence between U.S. & U.S. and Others / 19.12.2000—23.07.2001
> the story is already there
>
> Liebe Uta, als ich gestern Herrn S. von unserem Vorhaben erzählte, fragte er spontan, ob ich schon mal von Buchbindeschiffen gehört hätte? Man hätte in den 70er/80er Jahren schon in Fernost billig gedruckt und dann eben auf dem Rückweg die Bücher an Bord gebunden! Es soll wohl auch mal Druckerei-Schiffe gegeben haben, das hätte sich aber nicht lange gehalten. Klingt doch toll, oder? Er hat versprochen, dass er nochmal nachfragt, er kennt wohl jemanden, der damals an dieser Art von Produktion beteiligt war. Das wäre doch eine feine Sache, wenn wir das in unser Boot-Buch integrieren könnten! U.

7 »Canmar Courage has won the coveted gold-headed cane — awarded to the first ocean-going ship to arrive at the port of Montreal at the turn of the year.« Auf: https://www.insidelogistics.ca/transportation/courage-wins-canada-maritime-a-fourth-gold-headed-cane-from-the-port-of-montreal-160564/, zul. abgeruf. am 25.6.2021.

8 Als *Canmar Courage* fuhr sie bis 2003 für die Canada Maritime Services Ltd., Bermuda. Von 2003 bis 2004 fuhr sie als *Cast Prominence* für dieselbe Reederei, von 2004 bis 2005 unter demselben Namen für CPS Number 5/CPS Number 1 Ltd.; im Jahr 2005 als *Lykes Performer* für die CPS Number 1 Ltd. und anschließend, bis 2006, als *CP Performer*, für dieselbe Reederei. Seit 2006 heißt die *Canmar Courage* nunmehr *Valencia Express*; sie fuhr unter diesem Namen bis 2008 für die Hapag-Lloyd AG und seitdem für die Hapag Lloyd Ships Ltd. Unverändert blieb in der ganzen Zeit aber die Flagge: Bermuda.
»Both the MILAN EXPRESS and VALENCIA EXPRESS were flagships on the Montreal trade when delivered in 1996, respectively as OOCL CANADA and CANMAR COURAGE, for the ›St Lawrence Container Service‹ (SLCS). After years on the Med-Canada trade, they are now pursuing their careers as mere Baltic feeders.« Alphaliner Weekly Newsletter 17/2016. Auf: http://www.cargo-vessels-international.at/CANMAR_COURAGE_IMO9108130.pdf, zul. abgeruf. am 25.6.2021.

Allein auf Herrn S. wollten wir uns aber nicht verlassen, also recherchierten wir selbst. Wir fragten alle in irgendeiner Weise mit der Buchproduktion verbundenen Menschen aus unserem Bekanntenkreis: Buchgestalter·innen, Hersteller·innen, Drucker·innen, Buchbinder·innen, usw. usf. Die Antworten sind spannend und in unserem Buch alle nachzulesen. An dieser Stelle rückblickend ein paar weitere Gedanken:

Es geht hier um das Buch als Ware, nicht um das Buch als Medium oder seine Inhalte. Jede Seite bringt ihre eigenen Faktoren ins Spiel. Der Warencharakter führt zum Beispiel dazu, dass man weiße Seiten im Buch möglichst vermeidet. Rechte Seiten komplett unbedruckt zu lassen, ist bis heute verpönt. An allen Ecken und Enden wurde und wird gespart, so entstehen Halbgewebe-Bände, Taschenbücher, kleine bis winzige Seitenränder; man setzt platzsparend mit schmallaufenden Schriften, es wird gelumbeckt statt geheftet, u.v.a.m. Nur im besten Fall sieht man die Sparsamkeit dem Buch nicht weiter an.

Gedruckt wird, wo es am billigsten ist. Die Druckindustrie als Vorreiter der Globalisierung? Warum spielten die Transportkosten schon in den 1970er/1980er Jahren dabei scheinbar keine Rolle? Oder waren die Löhne in den ›Billiglohnländern‹ so niedrig, dass es selbst einschließlich der Transportkosten noch billiger war, dort drucken zu lassen? Ist das immer noch so? Warum hätte man dort dann nicht auch gleich die Bücher binden lassen sollen?

Man kann mit guten Gründen den Beginn der Industrialisierung mit der Verbreitung des Druckens mit beweglichen Lettern im 15./16. Jahrhundert gleichsetzen. Im 19. Jahrhundert bewirkten die Schnellpressen sowie die Zeilensetz- und Gießmaschinen eine weitere Beschleunigung in jeder Hinsicht. Folgerichtig war die typografische Industrie auch der erste Bereich, der von der Digitalisierung grundlegend verändert wurde.[9] Man kann durchaus sagen, dass die Typografie (Satz und Druck) inzwischen ›post-digital‹ ist, zumindest weitgehend. (Layout-)Setzereien existieren ebenso wie Repro-Anstalten praktisch nicht mehr; die Druckereien kämpfen noch ums Überleben. Wie lange noch? Wie viele werden sich halten können? Mit welchen Produkten? Zu welchen Bedingungen?

Gleichwohl gibt es noch ›von Hand gemachte‹ Bücher, von den einen als unsinnig und vor allem unrentabel belächelt, von den anderen als bibliophil

9 Die Digitalisierung beginnt bereits mit der Einführung des Fotosatzes in den 1970er Jahren.

begeistert gefeiert. Ich vermeide hier ganz bewusst den Begriff ›Künstlerbuch‹. Zu diesem Thema könnte man Bücher schreiben.[10] Ich beschreibe stattdessen die Produktion unseres Buches *boundless* und entwickle daraus einige Fragen.

boundless entstand bei *Nexus Press* in Atlanta, neben dem *Visual Studies Workshop* in Rochester, NY, eines der beiden großen US-amerikanischen Künstlerbuchzentren.[11] Beide stehen in der Tradition der *artists' books* und haben diese maßgeblich mit beeinflusst. Künstlerbücher sollten in hohen Auflagen, möglichst unlimitiert, und billig, das hieß damals: im Offset gedruckt sowie einfach und unkompliziert gebunden sein, daher auch weder nummeriert noch signiert. Das Konzept war, damit den (teuren und exklusiven) Kunstmarkt zu umgehen, wodurch Kunst für alle zugänglich(er) werden sollte; das Buch übernimmt in gewisser Weise also die Rolle der Galerie und ist gleichzeitig ein Kunstwerk zu erschwinglichem Preis.[12]

10 In meinem Artikel für die Festschrift der Maximilian-Gesellschaft gehe ich insbesondere auf die Künstlerbuch-Konzepte der 1960er Jahre detaillierter ein. Vgl. Ulrike Stoltz: »Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch. Von klassischer Buchgestaltung zu neuen Tendenzen.« In: Wulf D. v. Lucius (Hg.): *100 Jahre Maximilian-Gesellschaft 1911–2011*. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 2011, S. 187–216; insbesondere S. 197ff.

11 Vgl. dazu Ulrike Stoltz: »Ein Buch ist ein Buch«, S. 201ff.

12 Zur Frage der Preisgestaltung vgl. Ulrike Stoltz: »Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch«, S. 199f., mit Bezug auf Anne Moeglin-Delcroix (et al.): *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. Mantova, Casa del Mantegna, Corraini, 2004; und Stefan Kobel: »Für eine Handvoll Dollar. Künstlerbücher (I): Vom illustrierten Text zum demokratischen Medium.« In: *artnet Magazin*; 8.8.2009. (Der Artikel ist inzwischen leider online nicht mehr auffindbar.)



Abb. 2: Bildseite 1: Bug eines Schiffes, das unter einer Brücke hindurchfährt.

boundless passt ganz in dieses Bild: Die Bildseiten (die Fotografien eines Schiffes, das unter einer Brücke hindurchfährt) sind mit zwei Farben als Duplex gedruckt, die Textseiten dreifarbig: Ganz unten liegt eine gelb gedruckte Form, für die einer der Filme, die auf der Bildseite gedruckt worden waren, seitenverkehrt auf eine weitere Platte belichtet und noch einmal gedruckt wurde. So entsteht der Eindruck einer gewissen Transparenz, als würde die Fotografie auf die Textseite durchscheinen. Darauf steht dann in Grün die Schrift – den Wasserton aus den Fotografien aufgreifend; die Spuren des Schiffs in den Wellen.[13] Schließlich die Zeichnungen in Braun: Umbra, Schatten, brüchige Spur.

Der Entstehungsprozess war weitgehend industriell. Da wir beide auch kommerziell für Verlage arbeite(te)n, waren (und sind) wir mit den Produktionsbedingungen zumindest so weit vertraut, dass wir die richtigen Fragen stellen können. Wir erstellten die Druckvorlagen am Computer (Ulrikes erster Laptop!). Die pdf-Dokumente wurden in einem professionellen, d.h. ge-

13 Die Assoziation zu dem Buch von Gisela Breitling: *Die Spuren des Schiffs in den Wellen*. Berlin: Oberbaumverlag, 1980, ist durchaus beabsichtigt, auch wenn es keinen unmittelbaren inhaltlichen Bezug gibt.

werblichen Betrieb, den es damals (2001) noch gab, auf Film belichtet. Die Druckplatten selbst konnten dann wiederum bei Nexus Press belichtet werden. Brad Freeman druckte auf einer Einfarben-Maschine, was viel Erfahrung voraussetzt, da man immer die ganze Auflage in einer Farbe durchdrucken muss, bevor die nächste Farbe gedruckt werden kann. Ausprobieren lässt sich da nichts; das Ergebnis sieht man erst, wenn alles fertig gedruckt ist. Es handelt sich zwar durchaus um ein industrielles Verfahren, welches allerdings damals schon lange nicht mehr state-of-the-art war. Hier lässt sich also, ähnlich wie zuvor beim Handsatz oder noch früher bei der Lithografie, der Prozess beobachten, in dem veraltete technische Verfahren vom industriellen Gewerbe hinüberwandern in die Kunst. Das hat mit Handarbeit nicht viel zu tun, nur ist die alte Technik im Gegensatz zur jeweils neuesten scheinbar unkomplizierter, leichter zu durchschauen, weniger aufwändig, meist stärker von Mechanik als von Elektronik geprägt. Das gilt für Handsatz und Druck auf einer Andruckpresse in noch stärkerem Maße als für Offset. Es geht, und darauf kommt es mir an dieser Stelle an, nicht um eine nostalgische Romantisierung, weder von Handarbeit, noch von früheren Techniken. Die Frage, ob und wenn ja, wie künstlerische Arbeit u.U. eine Art Vorreiterrolle hinsichtlich der gesellschaftlichen Implikationen von ›mittlerer Technologie‹ spielen kann, insbesondere, wenn sie, wie jede Art von Druckgrafik, relativ stark technik-affin ist, wäre sicher spannend zu untersuchen.

Montag. Buch. Behälter. Box. / auf den Weg bringen // Book. Bassin. Box. / to set on the way

```
07–16 09:30:00 / N 56º 12' 28.9" / EO 02º 20' 23.4" //
07–16 13:00:00 / N 57º 04' 16.9" / EO 00º 23' 41.9" //
07–16 17:00:00 / N 57º 56' 01.6" / WO 01º 29' 34.1" //
07–16 21:00:00 / N 58º 38' 24.1" / WO 02º 55' 59.9" //
07–16 22:30:00 / N 58º 43' 14.4" / WO 03º 52' 42.1" ///
```

t e n d e r   t e m p t a t i o n s   f r o m   c l a y   t a b l e t s

Uta hatte von ihrem Freund ein gps-Gerät für die Reise bekommen, eifrig nahm sie die Koordinaten auf. Gut, so können wir jetzt genau sagen, wann wir wo waren. Wir wollten wissen, wo wir waren, wir verorteten uns selbst,

verschwendeten keinen Gedanken an Überwachung. Wir hatten nicht einmal ein Handy, schon gar nicht ein Smartphone.

Wort-Boote gegen den Strom



Abb. 3: Eine Doppelseite aus dem Kapitel Buch. Behälter. Box.

Ich erinnere den ersten Sonntagabend: Das Schiff lag ruhig vor der Elbmündung, der letzte Lotse ging von Bord, das Schiff dümpelte weiter vor sich hin, als müsse der Kapitän überlegen, wo es nun lang gehen solle: Durch den Kanal? Oder diagonal über die Nordsee? Am nächsten Morgen sahen wir: kein Land, aber immer mal wieder eine Bohrinsel. In den beginnenden Abend hinein, zwischen Schottland und den Orkneys hindurch, an einem Schiff vorbei, der letzte Blick aufs Land. Wo waren wir? Wir bewegten uns auf einem ›großen Pott‹, der doch nur ein kleiner Punkt war, über die nördliche Hemisphä-

re eines annähernd kugelförmigen blauen Planeten. Wir saßen draußen auf einem der kleinen Decks, später dann, als es uns zu kühl wurde, drinnen auf der Brücke. Wir atmeten die salzige Meeresluft, wir hörten den Basso Continuo der Motoren. Wir waren ganz still, und auch von den anderen Menschen, die sich dort aufhielten, sagte niemand etwas. Die Sterne tauchten langsam im dunkler werdenden Blau auf. Wo waren wir? Schweigend ließ jede ihre Gedanken und Gefühle auf Reisen gehen, in kleinen und großen Kreisen um das Schiff herumwandern. Wir saßen reglos, und bewegten uns doch unaufhaltsam nach Westen. Wir flogen mit den Möwen, die uns noch immer vorauseilten und folgten, flügelschlagend nach vorne eilten, bewegungslos die Flügel ausgebreitet zurückfallend, in stetem Wechsel. Wo waren wir?

e v e r y t e x t h a s t o b e s p o o n e d o u t

Die poetischen Texte in diesem Buch sind Collagen, vielleicht könnte man auch sagen: literarische *appropriation art*. Wortfetzen aus anderen Texten, durch den Wort-Wolf gedreht, verwandelten sich, sprachen vom Meer, auf dem sie schon waren, und vom Buch, zu dem sie sich hinbewegten. Meereswörter gingen unter, Buchbegriffe tauchten auf. Wir hatten das *Museum der modernen Poesie*[14] aufmerksam durchwandert, dabei Sprachpolaroids[15] gemacht, die wir anschließend zerschnitten, ersetzten, übersetzten, fortsetzten, in andere Kontexte einsetzten, neu kombinierten, weiterspannen. Wir hatten den *Atlas der neuen Poesie*[16] studiert, nach Wegen, nach Orten im Meer der Zeit gesucht, sie neu kartiert und ihre Namen auswendig gelernt, um sie später wiederfinden zu können – wann denn? Wenn sie sich in der Ortlosigkeit des Ozeans auflösen.

Es ging uns um Metaphern, um Atmosphäre, um die poetische Dimension, nicht um Dokumentation oder Reportage,17 denn nur so wird die Paral-

14 *Museum der Modernen Poesie*, eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1960 bzw. 1980 (stb).

15 Ich begegnete diesem schönen Begriff zuerst im Rahmen der Ausstellungsreihe *Nahtstellen*, an der ich neben Christopher Tarnow und Karl Heinz Thiel beteiligt war (Seligenstadt, Lyon, Hofheim/Ts., Frankfurt a.M., 1994 bis 1996); er geht zurück auf Thomas Kling, der ihn jedoch anders verwendet.

16 Joachim Sartorius (Hrsg.): *Atlas der neuen Poesie*. Reinbek: Rowohlt, 1995.

17 Das unterscheidet unseren Ansatz ganz wesentlich von dem Buch *Überfahrt* von Michael Disqué und Roman Ehrlich (Leipzig: Spector Books, 2020).

lelität von Booten und Büchern, um die es uns ging, anschaulich: *»Books are the ships of thoughts, wandering through the waves of time.«*[18]

Wir suchten nach Gedichten über das Meer und über Boote, um daraus poetische Aussagen über das Buch zu destillieren. Im Nachhinein fällt mir auf, dass die beiden Quellen, auf denen unsere Sprach-Transformations-Spiele aufsetzen, in gewisser Weise so etwas wie die ›klassische Moderne‹ der Lyrik repräsentieren. Wir suchten nicht in Renaissance- oder Barock-Gedichten, auch nicht bei Goethe, Schiller und anderen Klassikern, und ließen auch die zeitgenössischen Arbeiten der Jahrtausendwende außen vor. Ich frage mich, ob dieser Zeitrahmen eher zufällig oder eher intuitiv von uns gesetzt wurde; ob womöglich die in dieser Zeit aktiven Autor·innen eher einen Bezug zur Meeres-Thematik hatten als die davor oder danach, und wenn ja, worauf sich das eventuell zurückführen ließe oder was es bedeuten könnte. Die Autor·innen des *Museums* sind zwischen 1863 und 1921 geboren, mit einem deutlichen Schwerpunkt zwischen den Jahren 1880 und 1909. Die Autor·innen des *Atlas* schließen daran an; der Schwerpunkt liegt zwischen 1920 und 1949. Natürlich wählt niemand die Autor·innen nach ihrem Geburtsjahrgang aus, das ergibt sich durch die Zeit, auf die das Interesse sich richtet. Ausgangspunkt unserer Arbeit sind damit vornehmlich Gedichte von Menschen, die unsere Großeltern, Eltern und älteren Geschwister sein könnten. Sind uns die Themen also aus dem häuslichen Umfeld noch vertraut? Sind es Klänge, die wir aus der Schule noch kannten? Ich bekomme den Eindruck, als hätten wir uns an den Vorgänger·innen abgearbeitet, um durch die von uns angewandten Verfahren, die auch von den Methoden der *Oulipo* inspiriert waren, nach und nach zu etwas anderem zu finden. Als wir das boatbook-Projekt anfingen, hatten wir die eigene Sprache jedenfalls noch nicht gänzlich ungebunden auf der Zunge.[19]

18 Dieses Zitat von Francis Bacon fand ich erst viel später (auf http://statusmind.com/best-facebook-status-637/, zul. abgeruf. am 11.11.2021), eine schöne Bestätigung dafür, dass es nichts wirklich Neues auf der Welt gibt, und dass die Bücher miteinander reden, ohne dass die Autor·innen davon wissen (wie Umberto Eco irgendwo sagt).

19 Unser Katalog *trans—lation* von 2007 enthält dann schon ein eigenes Kapitel nur mit unseren Texten, und auch wenn manche davon schon vor *boundless* entstanden, so lässt sich danach eine deutliche Steigerung unserer Textproduktion erkennen. ‹usus›: Uta Schneider & Ulrike Stoltz: *trans—lation. Dem Möglichkeitssinn Fläche, Raum und Stimme geben. Lending surface, space and voice to the sense of possibility.* Ausst.-Kat. Klingspor Museum Offenbach am Main, Offenbach a. M.: o. V., 2007.

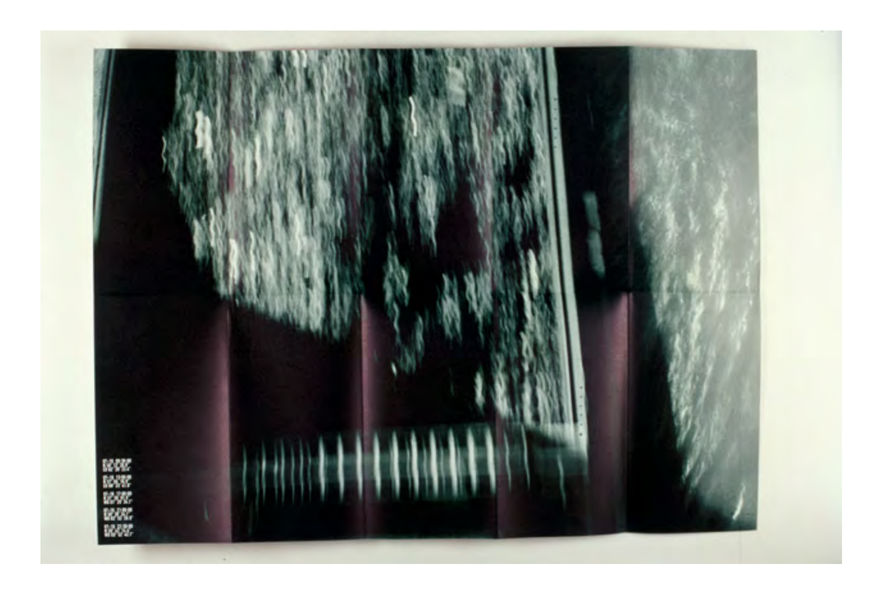


Abb. 4: Bildseite 2: Mittelteil eines Schiffes, das unter einer Brücke hindurchfährt.

Dienstag. Buch—Book—KALL—Lyrik / book—boat—KALL—lyrics / in vier Dimensionen / in four dimensions : zwischen den Zeilen lesen / read between the lines

07–17 10:00:00 / N 58° 57' 31.9" / WO 11° 32' 46.0" //
07–17 16:00:00 / N 59° 10' 12.4" / WO 14° 39' 31.3"

a n d s t a r s n u m b e r t h e p a g e s

In diesem Kapitel finden die Formulierungen typografisch statt. Leserichtungen, Abstände, Konstellationen erzeugen Bedeutungsfelder, die zwar mit Sprache arbeiten, aber Vorsprachliches, Visuelles gleichbedeutend integrieren. Die Form, die entsteht, lässt sich als Karte lesen, als Mindmap, als Wortwolke. Einzelheiten bleiben offen, undefiniert.

Warum sind Schiffe immer weiblich?

> Boatwomanbook. Boats are always feminine. Boat is woman. Woman is boat. Book is woman. Woman is book. Bookwomanboat. Boatwomanbook. Woman steps in between book and boat. Brings the two together. Transforms one into the other. The bookwoman. The boatwoman. Women's boats women's books.

Ein Papierfetzen, auf Kante genäht an einen Ausschnitt vom Meer. Genau dieses Meer, über das wir fuhren. Das muss man nicht wissen, wenn man sich mit *boundless* beschäftigt. Das sind die Nachwirkungen oder die Nebenwirkungen, die Beiboote oder der Beifang. Alles hängt mit allem zusammen. *Flying carpet:* Eine neue Reise, etwa ein Jahr später; eine andere Geschichte, die ein andermal erzählt werden wird.[20]

Mittwoch. Seekarte / Ocean Chart / 18-07-2001 / 11:48:12 / 58° 18′ 73″ N / 29° 39′ 15″ W

```
07–18 09:00:00 / N 58º 36' 14.0" / WO 25º 37' 07.6" //
07–18 16:00:00 / N 58º 17' 28.2" / WO 29º 50' 38.0" //
07–18 22:00:00 / N 57º 51' 24.4" / WO 33º 15' 57.7" /
```

l i s t e n , f a r o u t t h e h o r i z o n

Es ist Mittwoch, Mitte der Woche, Halbzeit. Wo sind wir? Irgendwo auf dem Atlantik. Auf den Seekarten ist die Meerestiefe eingezeichnet: sehr tief. Irgendwo da unten liegt die Titanic. Wann sie unterging, wissen wir. Aber ob ich das an jenem Mittwoch oder am Donnerstag gedacht habe, weiß ich heute nicht mehr. Wann ist dieses Heute? Während ich heute, ziemlich genau zwanzig Jahre nach der Fahrt, darüber schreibe? Während Du heute, irgendwann in irgendeiner ungewissen Zukunft, diesen Text liest? Ich habe diesen Gedanken eingefangen; wann er mir ins Erinnerungsnetz gegangen ist, ist für seine Verortung unerheblich. Er ist hier, jetzt. Ich bestimme den Ort dieses Gedankens mit Buchstaben, während ich mit Dir spreche, obwohl ich Dich

20 *Flying Carpet*, initiiert von Barbara Bandi, Carla Neiss und Susanne Glauser-Wasser, mit Beiträgen von 165 Künstlerinnen aus 24 Ländern und weltweiten Ausstellungen ab 2002 bis 2011; Näheres auf: http://www.flyingcarpet.ch/Page__1.htm, zul. abgeruf. am 11.11.2021.

nicht kenne. Wann meine Gedanken Dich erreichen werden, weiß ich nicht. Währenddessen beobachten wir die Wolken und die Wellen, das Wasser und den Wind. Wo sind wir?

| trans | port || über | setzen |

Du blätterst den Bogen auf. Ein Schiff fährt unter einer Brücke hindurch. Seine Ladung verwandelt sich schon im Moment des Fotografiertwerdens in wellenförmige Linien, die sich im weiteren Verlauf der Reise in Schriftlinien verwandeln werden. Konstant scheint nur der Schatten der Brücke, auf der die Fotografin steht.

Wo sind wir? Wir befinden uns in einem Zwischenreich, in einem Niemandsland. Der Horizont ist so weit, dass wir uns unter ihm davonträumen können. Die Piraten, der Plastikmüll, das Ozonloch, die Flüchtlinge – alles noch ganz fern.

Die Sphären nehmen das Ungesagte, ein schwacher Ton fällt aus den Folianten.

Donnerstag. Portolan — Navigieren in der Unsicherheit / to navigate with all doubt

```
07–19 09:00:00 / N 56º 44' 07.2" / WO 39º 47' 23.4" //
07–19 14:00:00 / N 56º 03' 48.9" / WO 42º 47' 18.2" //
07–19 19:30:00 / N 55º 25' 42.9" / WO 45º 25' 44.3" //
07–19 21:00:00 / N 56º 13' 00.1" / WO 46º 13' 11.0" /
```

Portolan-Karten verzeichneten nur die Küsten – weder das Landesinnere noch die Weiten des Ozeans. Wo also befinden wir uns? Von welcher Küste sind wir aufgebrochen? Auf welche bewegen wir uns zu? Jede von uns startet in ihrem eigenen Kosmos, bringt ihre eigene Ladung mit ins Spiel. All das hinterlässt Spuren, auch sichtbare auf dem Papier, das zwischen uns hin und her wandert. Diese Linien beginnen im Irgendwo, verfolgen einander, ahmen einander nach und weichen spannungsvoll voneinander ab, biegen sich und versuchen, ein Gebiet zu umkreisen, zu umschließen, eine Form zu definieren, um gleich darauf wieder abzubrechen, sich an anderer Stelle zu verdichten.

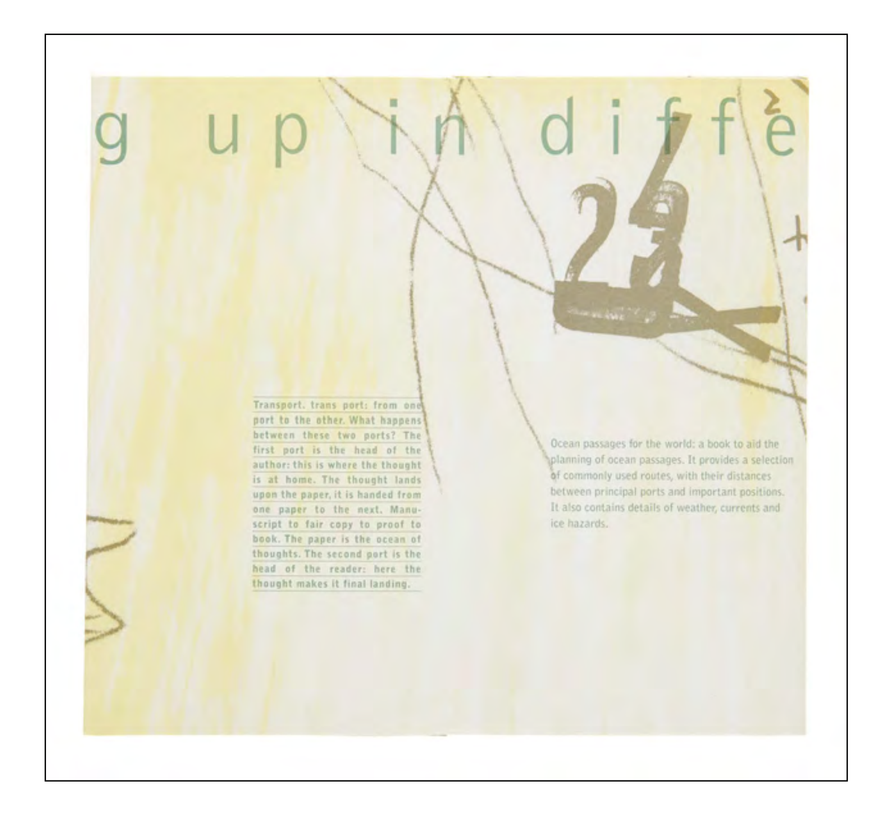


Abb. 5: Eine Doppelseite aus dem Kapitel Portolan.

> Transport. trans port: from one port to the other. What happens between these two ports? The first port is the head of the author: this is where the thought is at home. The thought lands upon the paper, it is handed from one paper to the next. Manuscript to fair copy to proof to book. The paper is the ocean of thoughts. The second port is the head of the reader: here the thought makes its final landing.

Und so wachen wir auf in anderen Geschichten.

> w a k i n g   u p   i n   d i f f e r e n t   s t o r i e s

Ich finde die Zeichnungen für das Buch als ganzes nicht unwichtig, aber sie stehen für mich auch nicht an erster Stelle in dem Sinn, dass sie das Buch dominieren oder wesentlich bestimmen. Sie treten eher einfach hinzu. Und sie

ergänzen das Geschriebene und die Fotografien um das Zeichnerische, das als Vermittler auftritt. Es ist Bild, wie die Fotos, der Gestus, dessen Spur wir sehen, verweist aber auf Schrift (und an manchen Stellen steht da auch tatsächlich gezeichneter Text), verbindet sich also mit der Typografie des Textes, der man die Handbewegung nicht mehr anmerkt.

Die Zeichnungen sind wichtig für den Prozess der Zusammenarbeit, weil wir uns nach der vielen Arbeit am Computer und den endlosen Gesprächen irgendwann in die Sonne setzten und zu zeichnen begannen. Non-verbaler Austausch, Weiterarbeit und Klärung auf einer ganz anderen Ebene. Wir haben also nicht mit dem sprachlosen gemeinsamen Sich-Einschwingen begonnen (wie bei anderen Projekten), sondern die rechte Hirnhälfte kommt an einem bestimmten Punkt des Prozesses einfach dazu, damit das Ganze rund wird.

Magnetic Variation Curves

Zwischen diesen Spuren schwimmen Textinseln; einige entstammen unserer poetischen Transformations-Maschine, andere sind Fundstücke aus dem begrenzten Raum des Schiffes: *found poetry*. In der Unsicherheit muss man zumindest wissen, was *in case of emergency* zu tun wäre. Wir zitieren aus den entsprechenden Merkblättern, finden weitere Texte an Bord. Parallel dazu verdichten und präzisieren sich die Analogien, nach denen wir suchen.

In your mind, almost to touch, falling

Für Bücher werden (normalerweise, d.h. industriell) immer mehrere Seiten auf einen größeren Bogen Papier gedruckt, der dann gefalzt wird: so entsteht eine Lage. Mehrere dieser Lagen werden zum Buchblock geheftet. Unser Buch hat sieben Lagen, die aber ungebunden bleiben und in einer Hülle gesammelt sind. So wirken sie unscheinbar, ephemer, belanglos; auf Messen werden sie gerne mal für Firmenprospekte gehalten und ungefragt mitgenommen – ein Beleg für die Wirkung typografisch-buchgestalterischer Dispositive. Man schaut kurz hin, meint etwas zu erkennen. Liest noch jemand?

Der mehrfach gefalzte Bogen erinnert auch an Karten. Wir lesen, was dort steht, wie es dort steht und wie es zueinander steht. *Choreografie der Zei-*

chen.[21] Weiß und Schwarz, hintergründige Fläche und vordergründige Figuren sind gleich wichtig, bedingen und ergänzen einander. Das gilt prinzipiell, also auch für konventionell gestaltete Bücher.

Nach etwa zwei Wochen intensiver Arbeit fiel uns auf, dass wir, weil wir praktisch nur am Computer arbeiteten, ungewollt und unbemerkt zu einer Art von Gestaltung gelangt waren, die wir als ›typisch Grafik-Design‹ empfanden: hübsche Kompositionen aus Text und Bild. Notbremse. Reset. Delete. Ein Befreiungsschlag, auch wenn wir nicht alles löschten. Die scheinbar frei schwebenden kleinen Textblöckchen fliegen eben nicht irgendwie im Irgendwo herum; ihre Positionen sind die Spur des vorangegangenen Entwurfs. Oder haben wir sie nachträglich angepasst? Ich weiß es nicht mehr.

Die einzelnen Bögen sind so gefalzt, dass kleine Leporellos entstehen, die sich wie aufgeschlagene Seiten eines Codex lesen, aber auch räumlich aufstellen lassen. Welche dieser wandelbaren Buchformen ist für welche Inhaltsebene am besten geeignet? Wie lesen wir eine Zeichnung? Können wir den sie umgebenden Text ausblenden oder als visuelles Element der Zeichnung betrachten und als solches mitlesen, ohne ihn zu lesen?

21 So der Titel einer von Sabine Golde kuratierten Ausstellung mit Schriftarbeiten, die Ende 2019 in der Kunsthalle der Sparkasse Leipzig gezeigt wurde und auf der wir mit einigen Arbeiten vertreten waren. Stadt- und Kreissparkasse Leipzig (Hg.): Schrift. *Choreografie der Zeichen.* Ausst.-Kat., Kunsthalle der Sparkasse Leipzig, Leipzig: o. V., 2019.

Freitag. Flavius Vegetius Renatus: Praecepta Belli Navalis (Liber quartus): 38. On the Names and Numbers of Winds | Namen und Anzahl der Winde — 39. In which Months Seafaring is Safe | In welchen Monaten die Seefahrt sicher ist — 40. How to Recognize the Signs of Upcoming Storms | Wie man die Anzeichen der Stürme erkennt — 41. On Weather Forecast | Über die Wettervorhersage — 42. On High and Low Tide | Über Ebbe und Flut

```
07–20 09:00:00 / N 53º 24' 45.1" / WO 52º 01' 22.4" //
07–20 13:00:00 / N 52º 48' 18.0" / WO 53º 42' 16.7" //
07–20 17:00:00 / N 52º 04' 58.5" / WO 55º 24' 21.3" /
```

a n d p e r h a p s y e s t e r d a y w i l l a r r i v e s o o n

In der Zeit der Vorbereitung zu dieser Reise und Residency hatte jede von uns alle Antennen ausgefahren, um alle Schwingungen, die mit unserem Thema zu tun haben könnten, aufzufangen.

In Mainz hatte man 1981/1982 beim Bau eines Hotels in der Nähe des Rheins einige Schiffe aus der Römerzeit ausgegraben und diese dann in einem eigenen Gebäude in der Mainzer Südstadt untergebracht. In diesem Museum für antike Schifffahrt entdeckten wir Flavius Vegetius Renatus, einen römischen Flottenkapitän, der beschrieb, dass die Meere vom 11. November bis zum 10. März geschlossen sind, dass die Neumondtage voller Stürme sind, und dass das Meer außer vom Wehen der Winde auch durch sein eigenes Atmen, seine eigene Bewegung belebt wird.



Abb. 6: Eine Doppelseite aus dem Kapitel Flavius Vegetius Renatus.

Dass wir seine Texte auf Lateinisch wiedergeben, ist Programm: Wir fuhren von Europa nach Amerika, wir wollten die Alte und die Neue Welt miteinander verbinden, die Sprachen mischen, als Originalsprachen belassen, neben der heutigen Universalsprache Englisch auch Latein als die *lingua franca* des Alten Europa unübersetzt mit aufnehmen.[22]

Wo befinden wir uns also? Im römischen Mainz? Zwischen den Buchseiten eines *Museums* und eines *Atlas*? Auf einer Brücke über dem Rhein? Auf einem Containerschiff? Irgendwo auf dem Nordatlantik? In einer Werkstatt für

22 Es gibt einen Kompromiss: Später entstand ein kleines Ringbuch, das verschiedenes Treibgut zu diesem Buchprojekt versammelt und auch die Übersetzungen enthält. ‹usus›: Uta Schneider & Ulrike Stoltz: *Treibgut / Flotsam and Jetsam.* Band 8 der Reihe *Ringbücher.* Offenbach a.M.: 2001.

Künstlerbücher in Atlanta? Jahrzehnte später an einem Tisch in Berlin? In einem Atelier in Offenbach? Zeit und Ort lassen sich nicht eindeutig einander zuordnen, sie verschieben sich kontinuierlich gegeneinander und sind doch gleichzeitig vorhanden in den Gegenwarten und Erinnerungen der Künstlerinnen wie auch der Lesenden und Betrachtenden.

Mainz ist neben Hamburg, Montreal und Atlanta einer der geografisch dingfest zu machenden Orte unserer Reise. Gegenüber mündet der Main in den Rhein, und genau dort quert die Eisenbahnbrücke den Fluss. Da der Rhein von Basel bis Rotterdam schiffbar ist, ist auf dem Wasser immer Bewegung. Genau von dieser Brücke stammen die Fotografien, ein Schiff, in sieben Einzelbilder zerlegt, bewegt sich über die Bildseiten der sieben Kapitel von *boundless*. Wann das Foto entstand, ist wiederum unbestimmt. Aus der Erinnerung taucht ein Bild auf: Es zeigt Ulrike mit ihrem Fahrrad auf dieser Brücke, und die Kamera ist ihre kleine *Rollei*: Es sind also noch, gerade noch, analoge Fotos. Eingescannt sind sie leichtes Gepäck.[23]

Wir fangen auf dem Fluss vor Gutenbergs Stadt an.

Das Wasser, das Du in Flüssen berührst, ist das erste von dem das kommt, und das letzte von dem, was geht. Ebenso ist es mit der gegenwärtigen Zeit.[24] Zwanzig Jahre Abstand verändern die Perspektive, weiten den Blick. Leonardo da Vinci kommt jetzt ganz selbstverständlich dazu, ebenso Michel Serres: Die Zeit ist gefaltet, gefältelt, zerknittert wie ein Taschentuch.[25]

Im Wiederlesen unseres Buches sehe ich einige Zeitfalten, von denen wir damals noch gar nichts wussten, ganz deutlich: Unsere buchkünstlerische Arbeit beginnt mit dem Handsatz. Wir stehen in einer Tradition, die ja eine europäische ist, ohne sie buchstabengetreu zu wiederholen. Wir schwimmen so selbstverständlich in der Ursuppe der Typografie, dass wir es bewusst gar nicht zur Kenntnis nehmen. Wir bewegen uns an Gutenberg vorbei, wir lassen ihn hinter uns, wir nehmen ihn mit als Ausgangspunkt und Erinnerung.

23 Alle Fotos an Bord und danach wurden mit Ulrikes erster Digital-Kamera gemacht.

24 Vgl. Leonardo da Vinci: *Wer wenig denkt, irrt viel.* Meisterliche Gedankenblitze. Ausgewählt, aus dem Italienischen übersetzt und mit einem Vorwort von Marianne Schneider. Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg, 2019, S. 12. Meine deutsche Version des Zitats ist mit dieser Übersetzung allerdings nicht identisch, ich habe sie mir vor Jahrzehnten notiert.

25 Michel Serres: *Aufklärungen.* Fünf Gespräche mit Bruno Latour. Berlin: Merve, 2008, S. 92f.

Wir nutzen die neuesten Techniken, wir tauchen ein in die Tradition der *artists' books as democratic multiple*.

Wir stehen aber auch auf Brücken, ganz konkret hier vor Mainz, ebenso konkret später an Bord des Containerschiffes. Und metaphorisch mit diesem Buch, das in seiner Ungebundenheit doch das Verbindende zum Thema macht.

Samstag. Ordnungen des Universums / Order of the Universe — Analoge Navigation in Büchern und Bibliotheken / Analogue Navigation in Books and Libraries

```
07–21 09:00:00 / N 50º 00' 42.9" / WO 63º 15' 09.9" //
07–21 11:30:00 / N 50º 00' 54.0" / WO 64º 26' 24.4" //
07–21 21:00:00 / N 48º 53' 19.6" / WO 68º 08' 40.8" /
```

t e x t e n r o l l s i n t o t h e n i g h t

Hier spielt außerhalb Liegendes[26] mit hinein, verladenes Stückgut, Container im Container. So sind wir nun schon fast in Montreal und ebenso fast zur Gänze auf dem Papier des Buches angekommen, treiben durch die Seiten, die Regale, die Bibliotheken, finden uns zurecht ohne Sextanten, aber mit Hilfe der Bibliothekskataloge, deren Ursprünge so alt sind wie die Schrift selbst, die also als Texte über Texte immer schon mitgereist sind. Sie kartieren ein Meer, das wir nicht sehen, in das wir aber lesend eintauchen und dem wir mit unserem Buch einen weiteren Tropfen hinzufügen. Die Sumerer nannten die Bibliothekskataloge *Ordnungen des Universums* – das Buch ist die Welt, so wie

26 Das Forum Typografie, bei dessen Bundestreffen 2000 in Hamburg Ulrike einen Vortrag über »Analoge Navigation in Büchern und Bibliotheken« hielt. Veröffentlicht in: Forum Typografie, Arbeitskreis Hamburg (Hg.): *Navigation durch Text, Bild und Raum*. 17. bundestreffen forum typografie. das log-buch. Hamburg: o. V., 2001, S. 86–95, und in: Holger van den Boom (Hg.): *Entwerfen*. Jahrbuch 4. Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Köln: Salon Verlag, 2000, S. 230–244 sowie als 6. Band der Reihe *Ringbücher,* Offenbach a.M.: 2001 und auf Englisch als 7. Band der Reihe *Ringbücher,* Offenbach a.M.: 2001.

ein Schiff auf dem Ozean eine/Deine Welt ist, und die Welt ist das Buch, das wir schreiben, lesen (möchten), und das wir auch selbst sind. Und gleichzeitig ist ein Buch, dieses Buch, jedes Buch, ein Fahrzeug, das uns hinaus ins Offene trägt. Wo waren wir?

a black kiss of printing ink

Vorder- und Rückseite spielen bei jedem Buch aufeinander abgestimmte Rollen, sie ergänzen einander, sei es als Spiegelung, Fortsetzung oder als Kontrapunkt. Schwarz kommt als Farbe in diesem Buch nicht vor. Der schwarze Kuss der Druckfarbe erscheint mir heute wie ein Relikt aus Gutenbergs Zeiten. Wo also sind wir? Am Ende, am Heck. Der Text entrollt sich hinaus in die Nacht, *it is now drifting freely between the hands.*



Abb. 7: Die letzte der sieben Bildseiten: Heck eines Schiffes, das unter einer Brücke hindurchfährt.

ULRIKE STOLTZ

Epilog

> *Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch. Ein Buch ist ein Boot. Ein Buch ist eine Botschaft. Ein Buch ist eine Flaschenpost. Volle Ladung. Welche Botschaft wird heute geladen? Was tragen die Kulis an Bord? Was hängt an den Kränen? Was steckt im Container? Ich werfe die Angel aus und die Schleppnetze. navigare necesse est. Die Lesbarkeit der Welt. Treibgut.*

Kein Buch kommt je an sein Ende. Jedes findet immer eine Fortsetzung. Auf *boundless* folgt, Jahre später, *Treibgut*.[27] Ein Einzelstück, das vor allem Fragen versammelt, und einzelne Wortstücke, die uns wie Treibholz entgegenschwimmen, in den Netzen, die wir immer noch auswerfen, hängen bleiben.

Als wir vor fast 20 Jahren unser boatbook-Projekt entwickelten, war das Meer noch der unschuldige Ort unserer Sehnsucht. Kein Wrack konnte diese Sehnsucht in Frage stellen. Wie viele Menschen sind letztes Jahr im Mittelmeer ertrunken? Und wie viele damals? Und wie viele in diesen 20 Jahren? Welche Fische ernähren sich von Fleisch? Sind Fische, die sich vom Fleisch der Ertrunkenen ernähren, für uns gesünder als solche, die sich von Plastik ernähren? Wie viel Mikroplastikpartikel enthält der Fisch, der auf unseren Tellern liegt? Wie viele Albatrosse füttern ihre Jungen mit Plastik? Wie viele Container schwimmen in den Weltmeeren? Und wie viele liegen am Grund? Könnte ein Floß wie die *Kon-Tiki* heute noch so über den Pazifik treiben?[28] Warum ist das Meer trotz alledem noch Ort unserer Sehnsucht? Wie lange können wir noch so tun, als gäbe es diese Fragen nicht? Was hat das für Konsequenzen für unsere künstlerische Arbeit? Wann ist das, was abfällt, Abfall? Wir drucken *Treibgut* auf überschüssige Drucke, die von einem anderen Projekt stammen. Ist das nachhaltig? Abfallverwertung? Recycling? Stroh zu Gold spinnen? Wie können wir mit unserer künstlerischen Arbeit Position beziehen? Flagge zeigen? Einfluss nehmen? Auch zwanzig Jahre nach dieser Schiffsreise sind wir noch nicht angekommen. Uns fehlen heute – nein, weder die Bilder noch die Worte. Die einen verdichten sich zu einem Rauschen, die anderen fügen sich nicht oder nur teilweise zu ganzen Sätzen. Oder scheue ich (noch) davor zurück, auszusprechen, was ich doch schon weiß?

27 Das Unikat-Buch kann in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel angesehen werden: Malerbücher 69.4° 261.

28 *Thor Heyerdahl: Kon-Tiki. Ein Floß treibt über den Pazifik.* Wien: Ullstein, 1949. Und, zeitgenössischer: *All is Lost.* Regie: J. C. Chandor, mit Robert Redford. USA 2013.

Christopher Busch / Oliver Ruf

Herr Forssman, wie machen Sie Bücher?

Ein Praxisgespräch

per Email Ende August 2022

Lieber Herr Forssman, wir führen mit Ihnen ein Interview für ein Buch, das sich mit der ›Aisthesis‹ dieses Mediums als Artefakt und Diskurs auseinandersetzt (also etwa mit dessen Wahrnehmungsdimensionen, aber auch mit dessen ästhetischen Implikationen). Was bedeutet eine solche Aisthesis und Ästhetik des Buches für Sie als ›Bücher-Macher‹?

FRIEDRICH FORSSMAN: Verantwortung. Einerseits gegenüber dem Inhaltsmaterial, also dem Text und vorhandenenfalls den Bildern. Das Material drängt immer in bestimmte Richtungen, manchmal sogar nur eine, und unterliegt nicht meinen höchst privaten Launen. Sodann, und damit verbunden, gegenüber den Lesern. Zu Beginn, wenn das Buch zur Hand genommen und angeblättert wird, soll die Gestaltung sich als dem Inhalt angemessen darstellen. Später, beim Lesen, soll sie unsichtbar werden in dem Sinne, daß ein Leser – und sei er Typograph – den Text, den er liest, nicht sieht. Wer liest, sieht keine Trennungen, sieht auch die Schrifttype nicht mehr, sondern versinkt in die Trance des tiefen Lesens. Die darf nicht gestört werden. Diese Paradoxie von Sehen versus Lesen macht den Kern der Buch-Ästhetik aus.

Sie haben einmal von der Unvermeidbarkeit des Einbezugs persönlicher Vorlieben beim Gestalten von Büchern gesprochen und im Zuge dessen auch davon, dass Sie Gestaltungsvorlieben haben, die seit Ihrer Kindheit bestehen. Was waren gestalterische Einflüsse, die bis in Ihre Kindheit zurückgehen?

FF: Es scheint mir ganz unwahrscheinlich, daß irgendjemand in seinem Tun und Handeln von Kindheitsprägungen frei sein sollte – oder auch nur sein wollte. Wenn ich als Gestalter das Gefühl habe, daß meine Hervorbringungen vom Publikum so aufgefaßt werden, wie ich sie gemeint und gefühlt habe, so speist sich dieses Gefühl aus einer Erinnerung an gemeinsames Spiel. Meine Kindheit hat sich zufällig in der Schweiz abgespielt, an der deutsch-französischen Sprachgrenze. Alles Gestaltete, das mich damals umgab – im Stadtbild, in der Werbung, in Schulbüchern – bot damals wie heute ein viel einheitlicheres Bild, als es das in Westdeutschland tat. Die BRD kam mir typographisch schon als Kind vor wie ein Wilder Norden. Lange Sommer in der DDR bildeten in der zurückhaltenden, in vielem durchaus vergleichbaren Gestaltung von Graphik- und Produkt-Design ein lustiges Gegenbild zur Schweiz.

In Ihrem Buch ›Wie ich Bücher gestalte. Ästhetik des Buches‹ von 2015 singen Sie das Lob der Praxis: das Konzept der Designwissenschaft lehnen Sie ab und freuen sich über den Umstand, dass dank ubiquitärer Verbreitung des PCs jeder und jede jeden Tag Typographie produziert. Aus gestalterischer Perspektive gibt es immer auch eine ethische Dimension der entwerfenden Arbeit, die sich etwa in Begriffen wie ›Angemessenheit‹ und ›Takt‹ ausdrückt. Sehen Sie in der Gegenwartsgesellschaft auch Dimensionen eines ›typographischen Fehlverhaltens‹ am Werk, das nicht gleichbedeutend ist mit einer Unsicherheit in Gestaltungsfragen, sondern darüber hinaus Typographie auf illegitime Weise (etwa: politisch) instrumentalisiert? Und bedürfte es hier nicht doch so etwas wie einer Reflexionsebene des Gestaltens, die dann wissenschaftlich bzw. theoretisch fundiert zu sein hätte?

FF: Ich sehe in der Gegenwartsgesellschaft allerhand Sorten von Fehlverhalten; ausgerechnet auf meinem eigenen Gebiet, der Typographie, habe ich aber keinen Grund zu Kulturpessimismus. Ich sehe mehr schöne neue Bücher als vor 15, vor 30, vor 45 Jahren (wenn wir noch weiter zurückgehen, mag es anders aussehen). Herstellerisch ist das ein wenig anders: Materi-

alien und Techniken wie etwa sauberes Folienprägen sind sehr steigerbar. Politische Instrumentalisierung sehe ich im Zusammenhang mit Typographie nur in der – ich hoffe und denke: bald vorübergehenden – typographischen Markierung eingebildeter Geschlechtergerechtigkeit, die in ständigem Widerstreit zu den Ansprüchen an das so wichtige Tiefe Lesen steht (nur, weil Sie gefragt haben.) Darüberhinaus finde ich die Reflexionstiefe, wie sie die vielen guten Bücher über Typographie bieten, geschrieben von Praktikern, völlig ausreichend und vor allem die Arbeit unmittelbar belebend. Wissenschaftlich-theoretische Reflexion ist hochwillkommen, muß aber weder von Praktikern betrieben werden (ja: sollte nicht), noch zwingend auf die Praxis einwirken.

Sehen Sie eine ›Theorie‹ (oder auch ein Bündel an ›Theorien‹) im Sinne einer theoretisch geleiteten Kritik und Analyse von Phänomenen (wie diejenige des ›Buches‹), die/das womöglich nicht design-theoretisch ist, sondern aus anderen Kontexten stammt, was sie aber als Gewinn bringend für die Buch-Praxis erachten?

FF: Kurz: nein, sehe ich nicht. Alles mögliche, auch alles mögliche Theoretische, kann jederzeit gewinnbringend für die buchgestalterische Praxis sein; systematisch formalisierbar scheint mir das aber nicht.

Sie verstehen sich als Typograph und Buchgestalter und fokussieren dabei verständlicherweise stark auf das Materialobjekt ›Buch‹; Sie gestalten aber auch den Webauftritt der Arno Schmidt-Stiftung und sind unweigerlich – wie wir alle – mit Typographie im digitalen Raum konfrontiert. Wo sehen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Gestaltungsbereiche? Beobachten Sie in den letzten Jahren gegenseitige Formsteigerungen? Gibt es wahrnehmbare Impulse, die vornehmlich die digitale Typographie von Social Media und der Plattformen in Richtung der ›physischen‹ Buchgestaltung abgeben?

FF: Was vor wenigen Jahren vielleicht noch ein Geständnis gewesen wäre, trage ich nun mit gesteigertem Selbstbewußtsein vor: An Social media teilzunehmen, hat mich nie interessiert; die neurotische Grundierung dieses Phänomens war mir von Anfang an deutlich und hat mich deutlich abge-

stoßen. Auch Gestaltung für elektronische Medien hat mich nie interessiert – sie ist doch eher Schadensbegrenzung, als daß sie das möglich machen würde, was mich an der Buchgestaltung fasziniert: Vielfalt, Präzision, Förderung des Tiefen Lesens, Materialität, Historizität.

Man kann sicher sagen, dass Sie ein Gestalter sind, der großen Wert auf das historische Bewusstsein der Gestaltenden legt. Dabei betonen Sie gerade die Wichtigkeit einer Perspektive auf »die feinsten Alltagsdifferenzen« des Designs »durch die Jahrhunderte« und ziehen ›Normalformen‹ den ›Auffälligkeiten‹, etwa der Neuen Typographie der 1920er Jahre, vor.[1] Was leistet dieser Blick auf den Alltag der Gestaltung für Ihre Arbeit?

FF: Nun – die genaue Kenntnis der Normalformen erlaubt es, all die hochvernünftigen, hochpräzisen Grundforderungen der Leser zu erfüllen, auch wenn diese von den Lesern selbst kaum formuliert werden. Den Spieltrieb und die Abwechslungsfreude der Leser zu erfreuen, das steht dazu nicht im Widerspruch – es ist Sache gemeinsamen Spielens der Art, wie ich sie schon erwähnt haben.

Welche ›Epoche‹ der Buchgestaltung ist für Sie besonders relevant bzw. ›wissens-wert‹?

FF: Wirklich jede. Darüber hinaus ist Buchgestaltung in Sprach- und Kulturräumen überaus vielfältig und auf subtile Weise divers – Assoziationen, die ein und dieselbe Schrift, ein und dieselbe Gestaltung in Deutschland und in Frankreich hervorrufen (um kulturell ähnliche und benachbarte Länder zu nennen), sind zuverlässig äußerst verschieden.

1 Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen: Wallstein, 2015, S. 9.

Koordiniert sich die Orientierung an einer alltagsfähigen Typographie bei Ihnen auch mit Bedürfnissen, schriftgestalterisch radikal neu anzufangen und dergestalt bspw. eine Grotesk-Schrift für das 21. Jahrhundert zu entwerfen, die, nach Maßstäben der Gegenwart, wieder ›grotesk‹ genannt werden könnte?

FF: Die außerordentliche Vielfalt neuer Schriften, darunter auch immer wieder umwerfend schöne und brauchbare, ist mir ein ständiger Quell der Freude. Wenn ich das mit den 1980er, den 1990er Jahren vergleiche! Schriftgestaltung ist eine ganz andere Begabung als Buchgestaltung – ich habe sie nicht, vermisse sie auch nicht und verwende voller Wonne die trefflichen Produkte all der vielen hochlöblichen Schriftgestalterinnen und Schriftgestalter.

Haben Sie eine Lieblings-Schrift? Und wenn ja: warum diese?

FF: Nein.

Was würden Sie heute angehenden Buchgestalterinnen und Buchgestalterinnen, Typographinnen und Typographen raten? D.h. wie kann man diesen Beruf (und diese Berufung) erlangen und was ist dazu vonnöten (an Kompetenzen, Interessen und Neigungen)?

FF: Da habe ich keine Faustregel. Mein Weg war der vielen Lesens. Aber ich kenne großartige Kollegen, die kaum lesen, und sehe gelegentlich schwache Arbeiten von Viellesern. Was es allemal braucht, ist viel Austausch. Ich kenne auch hervorragende Autodidakten, aber die Krankheit der Autodidakten ist das Beweisenmüssen, das Bessermachenwollen – Austausch bewahrt davor und ist der beste Grund für ein möglichst spezialisierte Studium. – Nun, doch: vieles Lesen, von allem Möglichen, ist allemal eine gute Grundlage für typographisches Arbeiten. Und sowieso jedem zu empfehlen.

Gemeinsam mit Thomas Rahn haben Sie unlängst für eine angemessene Editionstypographie plädiert und zu diesem Zweck das Modell der ›Gemäßigten Mimesis‹ in Anschlag gebracht, demzufolge sich das Bewusstsein für die

historische Situiertheit des edierten Werkes mit dem Bewusstsein der Differenz zur Gegenwart der Editionslektüre arrangieren müsste. Diese Perspektive stößt in der Wissenschaft und sicher auch in der community der Gestaltenden auf viel Verständnis. Andererseits: Wer liest heute noch Klassiker? Gewährleistet die ›Gemäßigte Mimesis‹ einen ausreichenden Grad an Zugänglichkeit kanonischer Werke für all jene, die noch davon zu überzeugen wären, dass Klassikerlektüre lohnt?

FF: Jeder, der ernsthaft liest, liest Klassiker. Und auch, wer gerade erst anfängt, ernsthaft zu lesen, ist empfänglich für das Konzept von Buchtypen, bis ins Detail hinein. Das ist gesellschaftliches Wissen, das sich auf vielfältige Weise fortpflanzt, auch etwa über Filme. Wer mit Literatur zu tun hat, stößt ständig auf junge Leute, die sich begeistert durch ganze Autoren und Epochen fressen. Auch da bin ich ganz und gar optimistisch. – »Gemäßigte Mimesis« ist, was Sie auch nicht bestritten haben und was ich nur noch einmal betonen möchte, nur eine von vielen Gestaltungs-Denkrichtungen der Editionstypographie.

Haben Sie eine ›bucket list‹; gibt es also literarische oder künstlerische Werke, die Sie in Ihrer Karriere unbedingt noch typographisch und gestalterisch realisieren wollen?

FF: Ist abgearbeitet. Aber es darf jederzeit noch etwas Großartiges dazu kommen!

Und als ›leichteste‹ Frage: Wann ist ein Buch ein gut gestaltetes Buch?

FF: Wenn Sie und ich das finden.

Wir danken Ihnen für das Gespräch.





Beiträger·innen

MORITZ AHRENS führt gemeinsam mit Leonard Keidel die philotypen GbR (Typographie, Edition, Redaktion). Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Projekt ›Online-Edition der Rezensionen und Briefe Albrecht von Hallers. Expertise und Kommunikation in der entstehenden Scientific community‹ an der Universität Bern. Schwerpunkte: Editionsphilologe und Editionstheorie; Typographie; Literatur-, Buch- und Medienpraxisgeschichte insb. des 18. Jahrhunderts. Publikationen (Auswahl): »Korrigieren als kollaborative Medienpraktik: Literarisches Schaffen und naturwissenschaftliche Forschung im 18. Jahrhundert«. In: Iuditha Balint et al. (Hg.): *Korrigieren – eine Kulturtechnik*. Berlin, Boston: De Gruyter (i.E.); »Historische Typographie in modernen Editionen: Johann Wolfgang Goethes ›Das Römische Carneval‹«. In: Ursula Rautenberg u. Anja Voeste (Hg.): *Typographie. Theoretische Konzeptionen, historische Perspektiven, künstlerische Applikationen*. Stuttgart: Hiersemann, 2022, S. 160–170.; »Editionsphilologie und inszenierende Typographie: eine praxeologische Perspektive auf die *Mein-Kampf*-Edition des Instituts für Zeitgeschichte«. In: *editio* 32 (2018), S. 119–136 [gemeinsam mit Christopher Busch]; »Die Freundschaftlichen Briefe von 1746: ein kooperatives Publik ationsprojekt (mit einem bibliographischen Anhang zu ›freundschaftlichen Briefen‹ im 18. Jahrhundert). In: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 42.1 (2018), S. 48–68; »›in ehrfurcht hingerücket‹. Detailtypographie als editorisches Methodenproblem«. In: *editio* 30 (2016), S. 122–143.

VANESSA BRIESE ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg 2291: *Gegenwart/Literatur* der Universität Bonn. Sie forscht dort an ihrem Dissertationsprojekt zur medien- und kulturwissenschaftlichen Korrelation von Blogs und Buchpublikationen von Reiseblogger·innen. Von 2011-2018 arbeitete sie in verschiedenen Verlagen (Rotbuch Verlag, Galiani Berlin, DuMont Buchverlag). Ihr Studium der Angewandten Kulturwissenschaften, Wirtschaftswissenschaften, Europäischen Literaturen und Spanischen Philologie absolvierte sie in Lüneburg, Oviedo und Berlin.

JUN.-PROF. DR. CHRISTOPHER BUSCH arbeitet als germanistischer Literaturwissenschaftler an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. For-

schungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, moralistische Schreibweisen in der BRD nach 1968, buchmediale Visualität der literarischen Form, Interferenzen von Sozial-, Medien-, Intellektuellengeschichte und Literatur. Ausgewählte Publikationen: *Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buchmedialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert* (Göttingen: Wallstein, 2019); *Ichtexte. Studien zur Philologie des Individuellen* (Mithg., Paderborn: Schöningh, 2019); »›Blättern Sie halt einmal kurz hinein‹. Rainald Goetz' Roman *Irre* als Buch«. In: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 9 (2019), S. 71–87; »Ideen in Büchern. Überlegungen zur Mediengeschichte der Philosophie – Hobbes und Blumenberg zum Beispiel«. In: *Weimarer Beiträge* 63.3 (2017), S. 325–346.

DR. CHARLOTTE COCH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Theorien und Poetiken der Form, Literatur und/als Gesellschaftstheorie, Literatur und Philosophie der Frühromantik, Medialität der Gegenwartsliteratur. Jüngste Buchpublikationen: *Lesen / Sehen. Literatur als wahrnehmbare Kommunikation* (Mithg., Bielefeld: transcript, i.E.); *Lektüre als Form. Das absolute Buch bei Friedrich Schlegel, Walter Benjamin und Niklas Luhmann* (Bielefeld: transcript 2021).

PROF. JOHANNA DRUCKER PHD is Distinguished Professor and Breslauer Professor in the Department of Information Studies at UCLA. She is internationally known for her work in the history of graphic design, typography, experimental poetry, fine art, and digital humanities. Recent work includes *Visualization and Interpretation* (MIT Press, 2020), and *Iliazd: Meta-Biography of a Modernist* (Johns Hopkins University Press 2020), *Digital Humanities: An introduction to Digital Methods* (Routledge, 2021). *Inventing the Alphabet* will be published by the University of Chicago Press in 2022. Her artist's books are widely represented in museum and library collections and were the subject of a travelling retrospective, *Druckworks: 40 years of books and projects*, in 2012-2014. Other recent work includes *Diagrammatic* Writing (Onomatopée, 2014), *The General Theory of Social Relativity,* (The Elephants, 2018), and *Downdrift: An Eco-fiction* (Three Rooms Press, 2018). In 2014 she was elected to the American Academy of Arts and Sciences and in 2021 was the recipient of the AIGA's Steven Heller Award for Cultural Criticism.

DANIEL FLEUSTER ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am DFG-Graduiertenkolleg 2291: *Gegenwart/Literatur. Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses* (seit 2020). Er forscht dort im Rahmen seines Dissertationsprojekts zum Verhältnis von Literatur, Gegenwart und Wirklichkeit in Arno Schmidts Spätwerk mit besonderem Fokus auf die dort instrumentalisierten Verfahren im Sinne literarischer Medialität, Materialität und Textualität. Studium der Physik in Aachen (2012-2014) und Germanistik, Vergleichende Literatur und Kulturwissenschaft sowie Philosophie in Bonn (2014-2020).

FRIEDRICH FORSSMAN ist ein bedeutender deutscher Buchgestalter, Typograph und Gebrauchsgraphiker. Projekte u.a.: Gestaltung aller Bücher und Drucksachen der Arno Schmidt Stiftung (seit ca. 1990; u.a. Satz des Spätwerks inkl. *Zettel's Traum*); Walter Benjamin: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (FfM: Suhrkamp, Beginn der Arbeiten 2005, erste Bände 2008); *Wielands Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Berlin: de Gryuter, seit 2008); Gestalter aller Bücher Weidle Verlag (seit 1995); Reihenkonzept der Reclam Bibliothek; Arbeiten für die *Andere Bibliothek*; Neugestaltung von Logo, Erscheinungsbild sowie der Drucksachen und Bücher der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (ab 2013). Publikationen (u.a.): *Lesetypografie* (Mitverf.; 5. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2010); *Detailtypografie* (Mitverf., Mainz: Hermann Schmidt, 8. Aufl., 2021); *Erste Hilfe in Typografie* (Mitverf., 8. Aufl., Mainz: Hermann Schmidt, 2021); »*Zur Geschichtlichkeit der Buchgestaltung. Im Dialog mit dem Typographen Friedrich Forssman*« (in: *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, hg. v. Peter-Henning Haischer et al., Heidelberg: Winter, 2017). Zudem zahlreiche renommierte Ausstellungen.

LEONARD KEIDEL führt gemeinsam mit Moritz Ahrens die philotypen GbR (Typographie, Edition, Redaktion). Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Edition der Werke und Briefe Johann Georg Hamanns, Theodor-Springmann-Stiftung, Heidelberg. Schwerpunkte: Editionsphilologie, Literatur der Aufklärung. Publikationen (Auswahl): Johann Georg Hamann: *Kommentierte Briefausgabe*. (Mithg., Heidelberg 2020ff., https://hamann-ausgabe.de); *Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik* (Mithg., Heidelberg 2015–2022); Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Wolken. Historisch-kritische Ausgabe. Mit einer Einführung, einem Stellenkommentar und Dokumenten zur Entstehungsgeschichte* (Mithg., Hamburg: Meiner [PhB 748] 2021); »Hamanns Text. Über die editorische Herausforderung der Drucke Johann Georg Hamanns«.

In: *TEXT. Kritische Beiträge* 15 (2016), S. 117–135; »Ernst Stadlers Herbst. Novelette von 1899«. In: *TEXT. Kritische Beiträge* 13 (2012), S. 99–131.

BORIS KOCHAN ist Designer, Autor und Berater sowie sowohl Gründungspräsident des Dachverbands deutscher Designorganisationen, Deutscher Designtag, als auch Vize-Präsident des Deutschen Kulturrats, Präsident des weltweit agierenden, einzigen Projektes für nicht-lateinische Schriften GRANSHAN Foundation e.V. und Gründer und bis heute geschäftsführender Gesellschafter der Branding- und Designagentur ›Kochan & Partner‹ in München und Berlin. Seit 2021 gibt er das Newsletter-Magazin *eight days a week* (kurz 8daw) heraus, das in wöchentlichen Streifzügen den Wandel in Gesellschaft, Kultur und Politik, Unternehmen und Organisationen kritisch begleitet. Boris Kochan war an einer Vielzahl von (nicht für Auftraggeber entwickelten) Büchern und Zeitschriften jeweils grundlegend konzeptionell und in wechselnden Verantwortungen und Funktionen beteiligt als Herausgeber, Chefredakteur, Autor, Kreativ/Art Direktor, Typograph und/oder Hersteller. Zum Beispiel *Zeit-Zeichen :",;--(?!.* (München: Basse & Lechner, 1995); *GLAS:TYPEN | Form und Funktion – Anatomie einer Leidenschaft* (München: prokonVERLAG, 1999), *FORM:ETHIK – Ein Brevier für Gestalter* (Stuttgart: av edition, 2005/2006); *Lechners Nautische Bibliothek – Die Reisladung* (München: prokonVERLAG, 2009); *ESCEHARIEFTE. Magazin für alphabete Kultur #1 und #2* (München: Typographische Gesellschaft, 2010 bzw. 2012); *Moments Never Return. Create Them.* (München: prokonVERLAG, 2013).

TÍMEA MÉSZÁROS ist Promovendin des DFG-Graduiertenkollegs 2291: *Gegenwart/Literatur* der Universität Bonn. Schwerpunkte: das gegenseitige Verhältnis zwischen Literatur und digitalen Medien, Literarität in Computerspielen und Internet-Memes, kleine Formen, James Joyce und die Moderne. Bisherige Publikationen: »›The flow of the language it is. The thoughts‹. On Time and Thoughts and Movement in *Ulysses*« (mit Dirk Vanderbeke). In: *James Joyce Quarterly* 59.1 (2022); »Literary Spaces and the Aesthetics of Deprivation: Isolation and Textual Artefacts in Dear Esther (2012)«. In: *Journal for Literary and Intermedial Crossings* 6.2 (2022).

ULRICH MÜLLER ist Autor, Komponist und seit den achtziger Jahren eng mit der Agentur ›Kochan & Partner‹ verbunden. Als Autor zeichnet er nicht nur für Buchprojekte mitverantwortlich – wie etwa *GÖKBÜK WIRKLICH MÖGLICH. Zweibuch vom schöpferischen Winkel* (München: prokonVERLAG, 2000)

oder *AUSFLUG: PUNKT – Annäherungen an den Horizont* (München: prokon-VERLAG, 1998), sondern er hat (insbesondere für den Bayerischen Rundfunk) mehr als 100 Musikfeatures mit Schwerpunkt *Neue Musik*, sowie eine Reihe von Hörspielen geschrieben und produziert und war an der Buchpublikation über den Komponisten Josef Anton Riedl in der Reihe *Komponisten in Bayern* und dem *Metzler Musiklexikon* beteiligt. Als Komponist ist er Mitbegründer des Komponistenkollektivs *48nord*, mit dem er – neben experimenteller Musik – eine Vielzahl von Ballettmusiken für u.a. die Bayerische Staatsoper, das Royal Danish Ballet, die Semperoper Dresden, La Biennale di Venezia oder das Nederlands Dans Theater schuf.

PROF. DR. OLIVER RUF ist Forschungsprofessor für Ästhetik der Kommunikation sowie Principal Investigator und Co-Sprecher des *Rhine Ruhr Center for Science Communication Research* (RRC) des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI), der Technischen Universität Dortmund, des Forums Internationale Wissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg (H-BRS). Dort fungiert er zudem als Co-Direktor des Instituts für Medienentwicklung und -analyse, akademischer Koordinator International Media Studies in Kooperation mit der Deutschen Welle und der Abteilung Medienwissenschaft der Universität Bonn und Studiengangsleiter Technik- und Innovationskommunikation Master-of-Science. Zuvor war er u.a. bereits Professor für Medien- und Gestaltungswissenschaft sowie Studiendekan Design Interaktiver Medien an der Hochschule Furtwangen und hat darüber hinaus div. Gastdozenturen etwa für Medienästhetik und Designtheorie u.a. an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und der Universität der Künste Berlin (UdK) wahrgenommen. Er ist Herausgeber der Reihe ›Medien- und Gestaltungsästhetik‹ im transcript-Verlag. Schwerpunkte: Theorie, Geschichte und Praxis der Medien und Gestaltungen, Ästhetik, Kulturtechnikforschung, Digitale Medienkulturen. Jüngste Buchpublikationen u.a.: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung* (Mitverf., Wiesbaden: Springer VS 2022); *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart* (Mithg., Würzburg: Königshausen & Neumann 2022); *Die digitale Universität* (Wien: Passagen 2021); *Eric McLuhan and the Media Ecology in the XXI Century* (Mithg., Marburg: Büchner 2021); *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis* (Mithg., Bielefeld: transcript 2020); *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren* (Mithg., Würzburg: Königshausen & Neumann 2019).

PROF. ULRIKE STOLTZ war Professorin für Typografie, von 1991 bis 1999 an der FH Mainz, anschließend an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, seit 2018 im Ruhestand. Gründungsmitglied der Künstlerinnengruppe *Unica T* (»Unica T ist eine fiktive Person, die reale Bücher macht«; 1986–2001); nach deren Auflösung Fortsetzung der künstlerischen Zusammenarbeit mit Uta Schneider als Duo ‹usus›. Zahlreiche Ausstellungen, Ausstellungs- und Messebeteiligungen und Ankäufe unserer Arbeiten von Bibliotheken und Museen im In- und Ausland. Künstlerbuchpreis 2020 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel für *Caro Giordano. Resonanzen und Gestrüpp* (Berlin 2021). Publikationen (u.a.): *z. B. / zum Beispiel / zum Buch // for example / about books* (Künstlerpublikation, Mithg., Offenbach am Main 2014–2020); »Intermedia: Das Künstlerbuch zwischen allen Stühlen – oder: Alles auf der Welt existiert, um in ein Buch zu münden…«. In: Jan Röhnert (Hg.): *Avantgarde intermedial. Theorie und Praxis des Künstlerbuchs* (Wiesbaden: Harrassowitz 2021); »Betwixt & Between. Some Thoughts on the Subject of the Fold and Folding in the Context of the Book« (gemeinsam mit Uta Schneider). In: Viola Hildebrand-Schat, Katarzyna Bazarnik u. Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing* (Leiden, Niederlande: Koninklijke Brill NV 2021, S. 337–360); »In Tonräume gehend, träumen ohne Dinge. Zu den Bildern von Limpe Fuchs«. In: *Limpe Fuchs: Klangkünstlerin. Trampelpfad Nomainroad.* Ausstellungskatalog (Traunstein 2017, S. 17–25); »zeichnen, schreiben, sprechen, hören, singen, tanzen. Zu den Zeichnungen von Johannes Strugalla. / dessiner, *écrire*, parler, *écouter*, chanter, danser. À propos des dessins de Johannes Strugalla«. In: Françoise Despalles (Hg.): *ZeichenHandZeit / TraceTraitRetrait* (Offenbach a.M.: Klingspor Museum u. Paris: Éditions Jannink 2012, S. 58–63); *Etel Adnan: Arabische Apokalypse.* Übersetzung aus dem Französischen und Englischen (Berlin: Suhrkamp 2012); »Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch. Von klassischer Buchgestaltung zu neuen Tendenzen.« In: Wulf D. v. Lucius (Hg.): *100 Jahre Maximilian-Gesellschaft 1911–2011* (Hamburg 2011, S. 187–216); *KREUZ & QUER / HIN & HER. Zappen bzw. nicht-lineares Lesen im Buch. Ein Kaleidoskop* (Offenbach a.M. u. Braunschweig 2011).

ALEKSANDRA VUJADINOVIC ist Doktorandin des *Rhine Ruhr Center for Science Communication Research* (RRC) im Teilprojekt 3: ›Redesigning Reflexivity in Science Communication‹. Schwerpunkte: Medienästhetik und Medienkultur, Formattheorie, Memes in der Wissenschaftskommunikation, Formen und Formate der Geisteswissenschaften. Bisherige Publikationen: »Well … Shit!

Zum Einfluss von Memes auf die Wissenschaftskommunikation in *Don't Look Up!*«. In: *KWI-BLOG*. Online unter: https://blog.kulturwissenschaften.de/well-shit/, 14.03.2022, DOI: https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20220314-0830.

GABRIELE WERNER arbeitet nach ihrer Ausbildung zur Diplom-Designerin und freiberuflichen wie festen Engagements seit 1986 bei der Agentur ›Kochan & Partner‹, zunächst als Grafik-Designerin, später als Kreativ-Direktorin. Parallel Ausbau des grafischen Ateliers und des Konzept- und Textbereiches. Mitgestaltung der Agenturentwicklung vom fünfköpfigen Team zur Brandingagentur. 2012 bis 2022 Mitglied der Geschäftsführung. Schwerpunkte: Entwicklung von Unternehmenspersönlichkeiten, Corporate Brandings, Kreativitätstechniken, Buchprojekte im Team u.a.: *ANZIEHUNGEN. Design, Industrie, Ausbildung* (München: Deutscher Meisterschule für Mode, o.J.); *nein, nein, nein. Geschichten vom kommunikativen Loch* (München: prokonVERLAG, 1997), *GLAS:TYPEN. Form und Funktion – Anatomie einer Leidenschaft* (München: prokonVERLAG, 1999); *GÖKBÜK WIRKLICH MÖGLICH. Zweibuch vom schöpferischen Winkel* (München: prokonVERLAG, 2000); *OBERFLÄCHEN.WEISS. Notizbuch eines Augenblicks* (München: prokonVERLAG, 2001).

DR. GABRIELE WIX studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie und promovierte 2009 an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn über *Max Ernst. Maler, Dichter, Schriftsteller.* Fink: München 2009, als E-Book 2019. Sie lehrt an der Universität Bonn an der Schnittstelle von Literatur und Bildender Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Weiterer Schwerpunkt: Editionsphilologie. Mitgliedschaften: Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition, European Society for Textual Scholarship (im Vorstand). *Aktuelle Publikationen:* »Wholes and Parts, Werk und Fitzel«, in: Anna Polke-Stiftung (Hg.): *Produktive Bildstörung. Sigmar Polke und aktuelle Perspektiven*, Berlin: Distanz, erscheint 2023; »›stilleben und stilltode‹. Max Ernst, Histoire naturelle«, in: Volker Adolphs (Hg.): *Max Ernst und die Natur als Erfindung,* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn, Köln: Wienand, 2022, S. 62–76; Max Ernst. *Die Schriften*, hg. von Gabriele Wix. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2022; »Erb, Elke. Das lyrische Werk«, in: KLL, online ab 16.02.2022; »Dip your Finger into the Book about Max Ernst's Books«, in: *Materialus knygos kūnas: tradicijos ir naujovių sąveikos. The Material Body of the Book: Between Tradition and Innovation. Acta Academiae Artium Vilnensis* (101/102), Vilnius, 2021, S. 300–317; »The Exhibition Catalogue. A Hybrid between Documentation and Seduction, Research and Cultural Business, Applied and Autonomous Art«, in: Viola Hilde-

brand-Schat et al. (Hg.): *Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*, Leiden: Brill, 2021, S. 436–462; »Konzertierende Stimmen: Marcel Beyer mit Hermann Kretzschmar, Jacqueline Merz und Anno Schreier«, in: Sven Lüder und Alice Stasková (Hg.): *Klang - Ton - Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers,* Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 117-138; Thomas Kling: *Werke in vier Bänden*, hg. von Marcel Beyer in Zusammenarbeit mit Frieder von Ammon, Peer Trilcke und Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020; »Lawrence Weiner. Notebooks. Archivalische Parallelwelt im Raum des Buches«, in: *Kodex*, Jahrbuch 9 (2019), S. 167–182.





Medienwissenschaft



Florian Sprenger (Hg.)
Autonome Autos
Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität

2021, 430 S., kart., 29 SW-Abbildungen
30,00 € (DE), 978-3-8376-5024-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5024-6
EPUB: ISBN 978-3-7328-5024-2



Tanja Köhler (Hg.)
Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter
Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink
Digitaler Nihilismus
Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk
Wikis und die Wikipedia verstehen
Eine Einführung

2021, 340 S., kart., 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 25
Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
EPUB: ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson, Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)
Digital Culture & Society (DCS)
Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de